

SAMUEL BECKETT

Quad

et autres pièces pour la télévision

suivi de

L'ÉPUISÉ

par

GILLES DELEUZE



LES ÉDITIONS DE MINUIT

SAMUEL BECKETT

Quad

et

Trio du Fantôme, ... que nuages...,
Nacht und Träume

Traduit de l'anglais par Edith Fournier

suivi de

L'ÉPUISÉ

par

GILLES DELEUZE



LES ÉDITIONS DE MINUIT

© 1992 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour l'édition papier

© 2015 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour la présente édition électronique

www.leseditionsdeminuit.fr

ISBN 9782707332509

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

Table des matières

Quad

Note du traducteur

NOTES DE SAMUEL BECKETT

Trio du Fantôme

Note du traducteur

Personnages

Musique

Chapitre I

Chapitre II

Chapitre III

... que nuages...

Note du traducteur

Nacht und Träume

Note du traducteur

L'ÉPUISÉ par GILLES DELEUZE

OUVRAGES DE SAMUEL BECKETT

OUVRAGES DE GILLES DELEUZE

Quad

Note du traducteur :

Écrit en anglais pour la télévision en 1980, *Quad* fut mis en scène et réalisé en 1981 par Samuel Beckett, produit par la Süddeutscher Rundfunk et diffusé en R.F.A. le 8 octobre 1981 sous le titre *Quad I & II*.

La première diffusion en Grande-Bretagne (BBC 2) eut lieu le 16 décembre 1982.

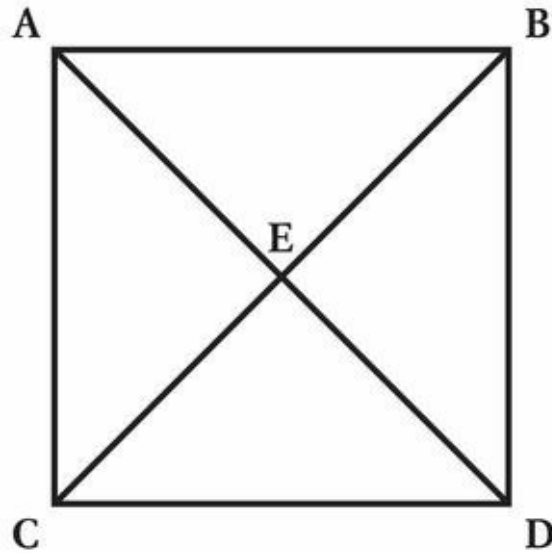
Publié par Faber and Faber (Londres), 1984.

Les appels de notes dans le corps du texte sont le fait de l'auteur et renvoient aux réflexions qu'il a ajoutées au texte même, après avoir procédé à la réalisation de l'œuvre, cf. p. 14-15.

Pièce pour quatre interprètes, lumière et percussions¹.

Les interprètes (1, 2, 3, 4) parcourent une aire donnée, chacun suivant son trajet personnel.

Aire : un carré. Longueur du côté : 6 pas.



Trajet de 1 : AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA

Trajet de 2 : BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB

Trajet de 3 : CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC

Trajet de 4 : DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD

1 entre au point A, accomplit son trajet, puis 3 le rejoint.

Ensemble, ils accomplissent leurs trajets, puis 4 les rejoint.

Ensemble, ils accomplissent tous trois leurs trajets, puis 2 les rejoint.

Ensemble, ils accomplissent tous quatre leurs trajets.

Sortie de 1.

2, 3 et 4 continuent, accomplissant leurs trajets.

Sortie de 3.

2 et 4 continuent, accomplissant leurs trajets.

Sortie de 4. Fin de la première série. 2 continue, débutant ainsi la deuxième série, il accomplit son trajet puis 1 le rejoint.

Etc. Mouvement ininterrompu.

1^{re} série (comme ci-dessus) :

1, 13, 134, 1342, 342, 42

2^e série 2, 21, 214, 2143, 143, 43

3^e série 3, 32, 321, 3214, 214, 14

4^e série 4, 43, 432, 4321, 321, 21

Quatre solos possibles, tous ainsi épuisés.

Six duos possibles, tous ainsi épuisés (dont deux par deux fois).

Quatre trios possibles deux fois, tous ainsi épuisés.

Sans heurts commencer, continuer et fermer en fondu sur 1 qui termine son trajet seul.

Lumière ²

D'en haut sur l'aire, clair-obscur diminuant en fondu jusqu'à l'obscurité environnante.

Quatre sources de lumière rassemblées en faisceau, colorées différemment.

Une lumière particulière pour chaque interprète, allumer lorsqu'il entre, maintenir tandis qu'il accomplit son trajet, éteindre lorsqu'il sort.

Disons : 1 blanc, 2 jaune, 3 bleu, 4 rouge. Donc :

1^{re} série : blanc, blanc + bleu, blanc + bleu + rouge, blanc + bleu + rouge + jaune, bleu + rouge + jaune, rouge + jaune.

2^e série : jaune, jaune + blanc, jaune + blanc + rouge, etc.

Toutes combinaisons possibles de lumières ainsi épuisées.

Percussions

Quatre types de percussions, disons : caisse claire, gong, triangle, wood-block.

Une percussion particulière pour chaque interprète, jouer lorsqu'il entre, continuer tandis qu'il accomplit son trajet, cesser lorsqu'il sort.

Disons : 1 caisse claire, 2 gong, 3 triangle, 4 wood-block.

Donc :

1^{re} série : caisse claire, caisse claire + triangle, caisse claire + triangle + wood-block, etc. Même système que pour la lumière.

Toutes combinaisons possibles de percussions ainsi épuisées.

Percussion intermittente quelle que soit la combinaison afin que l'on puisse entendre les pas seuls par moments.

Pianissimo de bout en bout.

Percussionnistes à peine visibles dans l'ombre, sur un podium surélevé à l'arrière-plan.

Pas

Un bruit de pas caractéristique propre à chaque interprète.

Costumes

Tuniques à capuchon, longues, tombant jusqu'au sol, le capuchon cachant les visages.

Une couleur particulière propre à chaque interprète, correspondant à sa couleur de lumière. 1 blanc, 2 jaune, 3 bleu, 4 rouge.

Toutes combinaisons possibles de costumes ainsi épuisées.

Interprètes

Aussi semblables que possible par la stature. Petits et maigres, de préférence.

Une certaine expérience de la danse souhaitable. Des adolescents, à envisager. Sexe indifférent.

Caméra

De face, surélevée. Fixe. Interprètes et percussionnistes à la fois dans le champ.

Durée ³

À raison d'un pas à la seconde et en tenant compte du temps perdu aux angles et au centre, environ 25 minutes.

Problème ⁴

Négociation de E sans rupture de rythme lorsque trois ou quatre interprètes se rencontrent en ce point. Ou, si ruptures admises, comment exploiter au mieux ?

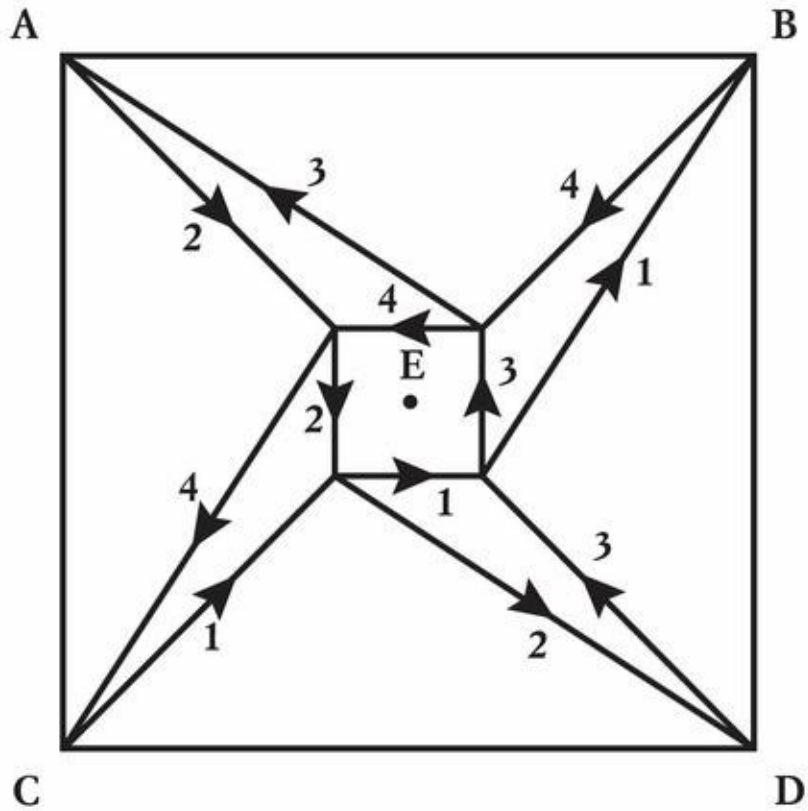
NOTES DE SAMUEL BECKETT

1. – Ce scénario original (*Quad I*) fut suivi dans la production de Stuttgart par une variation (*Quad II*⁵).

2. – Abandonné s'avérant impraticable. Lumière neutre constante de bout en bout.

3. – Surestimé. *Quad I*, rythme rapide, 15' approx. *Quad II*, rythme lent 1^{re} série seulement, 5' approx.

4. – E supposé zone de danger. D'où déviation. Manœuvre établie dès le départ par le premier solo à la première diagonale (CB). Ex. 1^{re} série :



5. – Aucune couleur, tous quatre vêtus de longues tuniques blanches à capuchon, identiques, pas de percussion, bruit des pas seul son, rythme lent, 1^{re} série seulement.

Trio du Fantôme

Note du traducteur :

Écrit en anglais en 1975 pour la télévision *Ghost Trio* fut mis en scène et réalisé en 1977 à Stuttgart par Samuel Beckett, produit et diffusé par Süddeutscher Rundfunk sous le titre *Geister Trio* (durée : 31' 30"). La première diffusion en R.F.A. eut lieu le 1^{er} novembre 1977.

La même année, cette œuvre avait été mise en scène et réalisée par Samuel Beckett, assisté de Donald McWhinnie, et produite par BBC/Reiner-Moritz. La première diffusion en Grande-Bretagne (BBC 2) eut lieu le 17 avril 1977.

Publié par Grove Press, New York, 1976.

Le titre fait référence au Trio de Beethoven pour piano, violon et violoncelle, Op. 70 n° 1, dit *Le Fantôme*, dont Samuel Beckett utilise le deuxième mouvement, *Largo assai ed espressivo*, comme élément musical de cette œuvre.

Personnages

V Voix féminine

S Silhouette masculine

I Pré-action

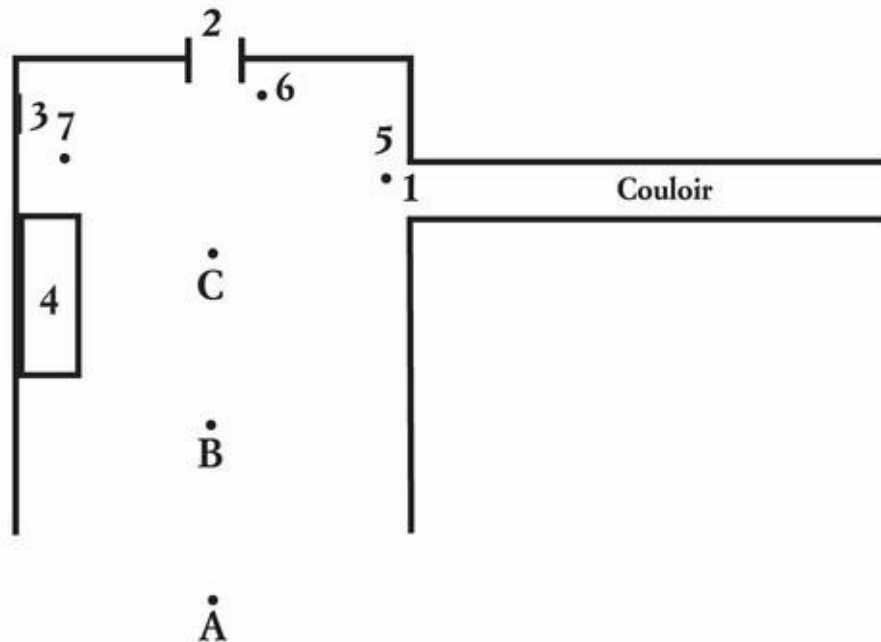
II Action

III Ré-action

Musique

Largo du Cinquième Trio avec piano de Beethoven :

I. 13	début à la mesure 47
I. 23	début à la mesure 49
I. 31-34	début à la mesure 19
II. 26-29	début à la mesure 64
II. 35-36	début à la mesure 71
III. 1-2, 4-5	début à la mesure 26
III. 29	début à la mesure 64
III. 36 à la fin	début à la mesure 82



Chambre : 6 m × 5 m.

1. Porte.
2. Fenêtre.
3. Miroir.
4. Grabat.
5. S assis près de la porte.
6. S à la fenêtre.
7. S à la tête du grabat.
- A. Position caméra plan général.
- B. Position caméra premier plan.
- C. Position caméra plan rapproché 5 et 1, 6 et 2, 7 et 3.

I

1. *Ouverture en fondu sur plan général en A. 10 secondes.*
2. V. – Bonsoir. Ma voix doit être un murmure à peine audible. Veuillez régler votre récepteur en conséquence. (*Pause.*) Bonsoir. Ma voix doit être un murmure à peine audible. Veuillez régler votre récepteur en conséquence. (*Pause.*) Quoi qu'il arrive, elle ne sera ni amplifiée, ni atténuée. (*Pause.*) Regardez. (*Longue pause.*) Le logis habituel. (*Pause.*) Au fond, une fenêtre. (*Pause.*) A droite, la porte indispensable. (*Pause.*) A gauche, le long du mur, une sorte de grabat. (*Pause.*) Lumière : faible, omniprésente. Pas de source visible. Luminosité globale, dirait-on. Faible luminosité. Pas d'ombre. (*Pause.*) Pas d'ombre. Couleur : aucune. Tout gris. Nuances de gris. (*Pause.*) Couleur : gris, si vous préférez, nuances de la couleur nommée gris. (*Pause.*) Pardonnez-moi de spécifier l'évidence. (*Pause.*) Non, n'augmentez pas le volume du son. (*Pause.*) Maintenant, regardez de plus près. (*Pause.*) Sol.
3. *Coupe franche sur très gros plan du sol. Rectangle gris, lisse, 0,70 m × 1,50 m. 5 secondes.*
4. V. – Poussière. (*Pause.*) Un coup d'œil à cet échantillon du sol et vous avez vu l'ensemble. Mur.
5. *Coupe franche sur très gros plan du mur. Rectangle gris, lisse, 0,70 m × 1,50 m. 5 secondes.*
6. V. – Poussière. (*Pause.*) Connaissant cela, le genre de mur –
7. *Maintien du très gros plan du mur. 5 secondes.*
8. V. – le genre de sol –

9. *Coupe franche sur très gros plan du sol. 5 secondes.*
10. V. – regardez encore.
11. *Coupe franche sur plan général en A. 5 secondes.*
12. V. – Porte.
13. *Coupe franche sur gros plan de la porte en son entier. Rectangle gris, lisse, 0,70 m × 2 m. Imperceptiblement entrouverte. Pas de poignée. Musique, faiblement. 5 secondes.*
14. V. – Fenêtre.
15. *Coupe franche sur gros plan de la fenêtre en son entier. Plaque de verre opaque, 0,70 m × 1,50 m. Imperceptiblement entrouverte. Pas de poignée. 5 secondes.*
16. V. – Grabat.
17. *Coupe franche sur gros plan en plongée verticale du grabat en son entier. 0,70 m × 2 m. Drap gris. Oreiller rectangulaire gris à la tête du grabat côté fenêtre. 5 secondes.*
18. V. – Connaissant tout cela, le genre de grabat –
19. *Maintien du gros plan du grabat en son entier. 5 secondes.*
20. V. – le genre de fenêtre –
21. *Coupe franche sur gros plan de la fenêtre en son entier. 5 secondes.*
22. V. – le genre de porte –
23. *Coupe franche sur gros plan de la porte en son entier. Musique, faiblement. 5 secondes.*
24. V. – le genre de mur –

25. *Coupe franche sur très gros plan du mur comme auparavant. 5 secondes.*
26. V. – le genre de sol –
27. *Coupe franche sur très gros plan du sol comme auparavant. 5 secondes.*
28. V. – regardez encore.
29. *Coupe franche sur plan général. 5 secondes.*
30. V. – Seul signe de vie une silhouette assise.
31. *Lent travelling avant de A à B d'où plan moyen de S et de la porte. S est assis sur un tabouret, courbé en avant, le visage caché, les deux mains crispées sur un petit magnétophone non identifiable comme tel à cette distance. Musique, faiblement. 5 secondes.*
32. *Travelling avant de B à C d'où plan rapproché de S et de la porte. Magnétophone maintenant identifiable. Musique, légèrement plus fort, 5 secondes.*
33. *Travelling avant à partir de C sur gros plan de la tête, des mains, du magnétophone. Mains crispées, tête penchée, visage caché. Musique, légèrement plus fort. 5 secondes.*
34. *Lent travelling arrière jusqu'à A via C et B (sans pause). Musique progressivement plus faible jusqu'à ce qu'en B on cesse de l'entendre.*
35. *Plan général en A. 5 secondes.*

II

Tout en A sauf 26-29.

1. V. – Il va maintenant croire qu'il entend la femme approcher.
2. *S lève la tête brusquement, se tourne vers la porte sans relever le buste, visage entrevu furtivement, attitude tendue.*
3. V. – Personne.
4. *S s'affaisse, reprenant la pose du début, courbé sur le magnétophone. 5 secondes.*
5. V. – Encore.
6. *Même action qu'en 2.*
7. V. – Maintenant jusqu'à la porte.
8. *S se lève, pose le magnétophone sur le tabouret, va à la porte, écoute, l'oreille droite collée à la porte, dos à la caméra. 5 secondes.*
9. V. – Personne. (*Pause 5 secondes.*) Ouvrir.
10. *De la main droite, S pousse la porte dans le sens des aiguilles d'une montre, l'ouvrant à demi, regarde au dehors, dos à la caméra. 2 secondes.*
11. V. – Personne.
12. *S retire la main, la porte se referme lentement d'elle-même. S se tient là indécis, dos à la caméra. 2 secondes.*
13. V. – Maintenant jusqu'à la fenêtre.
14. *S va à la fenêtre, se tient là indécis, dos à la caméra. 5 secondes.*
15. V. – Ouvrir.

16. *De la main droite, S pousse la fenêtre dans le sens des aiguilles d'une montre, l'ouvrant à demi, regarde au dehors, dos à la caméra. 5 secondes.*
17. V. – *Personne.*
18. *S retire la main, la fenêtre se referme lentement d'elle-même. S se tient là indécis, dos à la caméra. 2 secondes.*
19. V. – *Maintenant jusqu'au grabat.*
20. *S va à la tête du grabat (côté fenêtre), se tient là, le contemplant. 5 secondes.*
21. *S se tourne vers le mur à la tête du grabat, s'approche du mur, regarde son visage dans le miroir pendu au mur, invisible du point A.*
22. V. – *(Surprise.) Ah !*
23. *Au bout de 5 secondes, S incline la tête, se tient devant le miroir, tête baissée. 2 secondes.*
24. V. – *Maintenant jusqu'à la porte.*
25. *S va jusqu'au tabouret, soulève le magnétophone, s'assied, reprend la pose du début, courbé sur le magnétophone. 2 secondes.*
26. *Même action qu'en I, 31.*
27. *Même action qu'en I, 32.*
28. *Même action qu'en I, 33.*
29. *Même action qu'en I, 34.*
30. *Même action qu'en I, 35.*
31. V. – *Il va maintenant croire de nouveau qu'il entend la femme approcher.*
32. *Même action qu'en II, 2.*

33. *S se lève, pose le magnétophone sur le tabouret, va à la porte, l'ouvre comme auparavant, regarde au-dehors, se penche en avant. 10 secondes.*
34. *S se redresse, lâche la porte qui se referme lentement d'elle-même, se tient là indécis, va jusqu'au tabouret, soulève le magnétophone, s'assied, indécis, reprend finalement la pose du début, courbé sur le magnétophone. 5 secondes.*
35. *Musique, faiblement, pour la première fois audible du point A. Elle s'amplifie. 5 secondes.*
36. V. – Stop.
37. *La musique cesse. Plan général en A. 5 secondes.*
38. V. – Encore.

III

1. *Immédiatement après « Encore », coupe franche sur plan rapproché en C de S et de la porte. Musique audible. 5 secondes.*
2. *Travelling avant sur un gros plan de la tête, des mains et du magnétophone. Musique légèrement plus forte. 5 secondes.*
3. *La musique cesse. Action II, 2. 5 secondes.*
4. *Action II, 4. La musique reprend. 5 secondes.*
5. *Travelling arrière jusqu'au plan rapproché en C de S et de la porte. Musique audible. 5 secondes.*
6. *La musique cesse. Action II, 2. Plan rapproché en C de S et de la porte. 5 secondes.*
7. *Action II, 8. Plan rapproché en C du tabouret, du magnétophone et de S l'oreille droite collée à la porte. 5 secondes.*
8. *Action II, 10. Grincement en crescendo de la porte qui s'ouvre. Plan rapproché en C du tabouret, du magnétophone et de S qui maintient la porte ouverte de la main droite. 5 secondes.*
9. *Coupe franche sur enfilade du couloir vu de la porte. Long, étroit (0,70 m), rectangle gris entre murs gris, vide, l'extrémité se perdant dans l'obscurité. 5 secondes.*
10. *Coupe franche en retour sur plan rapproché en C du tabouret, du magnétophone, et de S qui maintient la porte ouverte. 5 secondes.*
11. *Action II, 12. Grincement en decrescendo de la porte qui se referme lentement. Plan rapproché en C du tabouret, du magnétophone, de S qui se tient là indécis, et de la porte. 5 secondes.*
12. *Coupe franche sur très gros plan en plongée verticale du magnétophone sur le tabouret, petit rectangle gris sur rectangle plus grand du siège. 5 secondes.*

13. *Coupe franche en retour sur plan rapproché du tabouret, du magnétophone, de S qui se tient là indécis, et de la porte. 5 secondes.*
14. *Action II, 14 vue de C. Plan rapproché en C de S et de la fenêtre. 5 secondes.*
15. *Action II, 16 vue de C. Grincement en crescendo de la fenêtre qui s'ouvre. Faible bruit de pluie. Plan rapproché en C de S qui maintient la fenêtre ouverte de la main droite. 5 secondes.*
16. *Coupe franche sur ce que l'on voit de la fenêtre. Nuit. Pluie qui tombe dans la pénombre. Bruit de pluie légèrement plus fort. 5 secondes.*
17. *Coupe franche en retour sur plan rapproché en C de S qui maintient la fenêtre ouverte de la main droite. Faible bruit de pluie. 5 secondes.*
18. *Action II, 18 vue de C. Grincement en decrescendo de la fenêtre qui se referme lentement. Plan rapproché en C de S et de la fenêtre. 5 secondes.*
19. *Action II, 20 vue de C. Plan rapproché en C de S, du miroir et de la tête du grabat.*
20. *Coupe franche sur gros plan en plongée verticale du grabat en son entier.*
21. *Trajectoire verticale en descente pour aboutir à un plus gros plan du grabat, lent travelling horizontal de l'oreiller jusqu'au pied du grabat et retour à l'oreiller. 5 secondes sur l'oreiller.*
22. *Trajectoire verticale en remontée pour aboutir au gros plan du grabat en son entier. 5 secondes.*
23. *Coupe franche en retour sur plan rapproché en C de S, du miroir et de la tête du grabat. 5 secondes.*
24. *Coupe franche sur gros plan du miroir qui ne reflète rien. Petit rectangle gris (mêmes dimensions que le magnétophone) sur rectangle plus grand du mur. 5 secondes.*
25. *Coupe franche en retour sur plan rapproché en C de S, du miroir et de la tête du grabat. 5 secondes.*
26. *Action II, 21 vue de C. Plan rapproché en C de S et du miroir. 5 secondes.*
27. *Coupe franche sur gros plan du visage de S dans le miroir. 5 secondes. Les yeux se ferment. 5 secondes. Les yeux s'ouvrent. 5 secondes. La tête s'incline. Sommet du crâne vu dans le miroir. 5 secondes.*

28. *Coupe franche en retour sur plan rapproché en C de S tête inclinée, du miroir et de la tête du grabat. 5 secondes.*
29. *Action II, 25 vue de C. Plan rapproché en C de S qui reprend la pose du début. Musique audible lorsqu'il s'est installé. 10 secondes.*
30. *La musique cesse. Action II, 2 vue de C. Faible bruit de pas qui s'approchent. Ils s'arrêtent. On frappe à la porte, faiblement. 5 secondes. On frappe une deuxième fois, pas plus fort. 5 secondes.*
31. *Action II, 33 vue de C. Grincement en crescendo de la porte qui s'ouvre lentement. Plan rapproché en C du tabouret, du magnétophone, de S qui maintient la porte ouverte, penché en avant. 10 secondes.*
32. *Coupe franche sur plan rapproché, cadrage en pied, d'un petit garçon dans le couloir devant la porte ouverte. Vêtu d'un ciré noir, le capuchon luisant de gouttes de pluie. Visage blanc levé vers S invisible. 5 secondes. Le petit garçon bouge à peine la tête de droite à gauche. Visage immobile, levé. 5 secondes. Le petit garçon bouge de nouveau la tête. Visage immobile, levé. 5 secondes. Le petit garçon fait demi-tour et s'en va. Bruit des pas qui s'éloignent. Du même point, maintenir sur son lent éloignement jusqu'à ce qu'il disparaisse dans l'obscurité au bout du couloir. 5 secondes sur le couloir vide.*
33. *Coupe franche en retour sur plan rapproché en C du tabouret, du magnétophone, de S qui maintient la porte ouverte. 5 secondes.*
34. *Action II, 34 vue de C. Grincement en decrescendo de la porte qui se referme lentement. 5 secondes.*
35. *Coupe franche sur plan général en A. 5 secondes.*
36. *Musique audible au point A. Elle s'amplifie. 10 secondes.*
37. *Accompagnant cette amplification de la musique, lent travelling avant jusqu'au gros plan de la tête complètement inclinée sur le magnétophone, à présent serré dans les bras, invisible. Maintenir jusqu'à la fin du Largo.*
38. *Silence. S lève la tête. Visage vu nettement pour la seconde fois. 10 secondes.*
39. *Lent travelling arrière jusqu'en A.*
40. *Plan général en A. 5 secondes.*
41. *Fondu au noir.*

... que nuages...

Note du traducteur :

Écrit en anglais en novembre 1976 pour la télévision, ... *but the clouds...* fut mis en scène et réalisé en 1977 à Stuttgart par Samuel Beckett, produit et diffusé par Süddeutscher Rundfunk sous le titre *Nur noch Gewölke* (durée : 15' 46"). La première diffusion en R.F.A. eut lieu le 1^{er} novembre 1977.

La même année, cette œuvre avait été mise en scène et réalisée par Samuel Beckett, assisté de Donald McWhinnie, et produite par BBC/Reiner-Moritz. La première diffusion en Grande-Bretagne (BBC 2) eut lieu le 17 avril 1977.

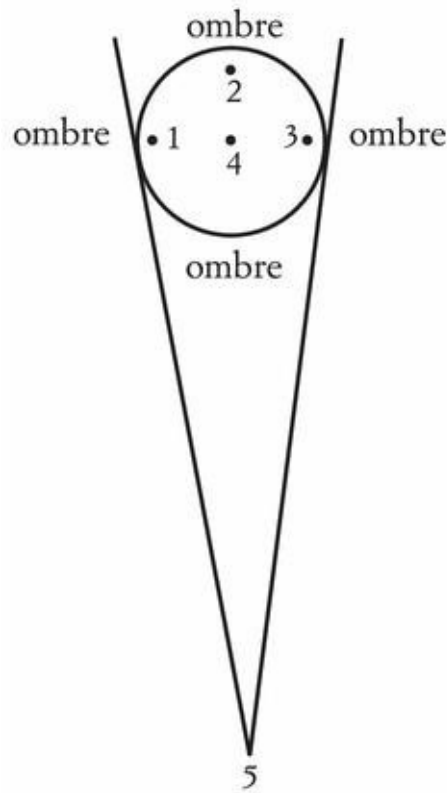
Publié par Faber and Faber, Londres, 1977.

Le titre, ... *que nuages...*, fait référence à la dernière strophe d'un long poème de William Butler Yeats, *La Tour* (1926) :

« Ainsi forgerai-je mon âme maintenant,
La contraignant à l'étude
Sur les bancs d'un docte savoir,
Jusqu'à ce que le délabrement du corps,
Le sang qui se dégrade lentement,
Le délire retors
Ou la morne décrépitude,
Ou, survenant pis encore, le malheur –
La mort des êtres chers, et comment périssent,
Vives à en couper le souffle, toutes lueurs
Présentes dans leurs regards jadis –
Ne semblent plus que nuages passant dans le ciel
Lorsque l'horizon pâlit ;
Ou le cri d'un oiseau qui sommeille,
Parmi les ombres appesanties. »

dont Samuel Beckett évoque plus particulièrement les sept derniers vers et cite les quatre derniers.

- H Plan rapproché de dos d'un homme assis sur un tabouret invisible, courbé sur une table invisible. Longue robe de chambre et calotte gris pâle. Sol sombre. Même plan de bout en bout.
- H 1 H sur le plateau. Chapeau et long pardessus sombres ou robe de chambre et calotte claires.
- F Gros plan d'un visage de femme limité autant que possible aux yeux et à la bouche. Même plan de bout en bout.
- P Plan général du plateau vide ou avec H 1. Même plan de bout en bout.
- V Voix de H.



Plateau : circulaire, diamètre environ 5 m, cerné d'une ombre profonde.

Lumière : éclairage progressif depuis la périphérie obscure jusqu'au maximum de lumière au centre.

1. Ouest, les chemins.
2. Nord, le sanctuaire.
3. Est, le cagibi.
4. Position debout.
5. Caméra.

1. *Obscurité. 5 secondes.*
2. *Ouverture en fondu sur H. 5 secondes.*
3. V. – Lorsque je pensais à elle c'était toujours la nuit. Je rentrais –
4. *Fondu enchaîné sur P vide. 5 secondes. H 1, en pardessus et chapeau, émerge de l'ombre Ouest, avance de cinq pas et se tient immobile face à l'ombre Est. 2 secondes.*
5. V. – Non –
6. *Fondu enchaîné sur H. 2 secondes.*
7. V. – Non, pas exact. Lorsqu'elle apparaissait c'était toujours la nuit. Je rentrais –
8. *Fondu enchaîné sur P vide. 5 secondes. H 1, en pardessus et chapeau, émerge de l'ombre Ouest, avance de cinq pas et se tient immobile face à l'ombre Est. 5 secondes.*
9. V. – C'est ça. Rentraï, ayant sillonné les chemins depuis le lever du jour, la nuit me ramenant au logis, debout à écouter (5 secondes), finalement me rendais au cagibi –
10. *H 1 avance de cinq pas pour disparaître dans l'ombre Est. 2 secondes.*
11. V. – quittais chapeau et pardessus, revêtais robe de chambre et calotte, réapparaissais –
12. *H 1 en robe de chambre et calotte émerge de l'ombre Est, avance de cinq pas et se tient immobile face à l'ombre Ouest. 5 secondes.*

13. V. – réapparaissais et debout comme ci-devant, mais face à l'autre côté, exhibant l'autre versant (5 secondes), finalement me détournais pour m'évanouir –
14. *H 1 fait un quart de tour à droite et avance de cinq pas pour disparaître dans l'ombre Nord. 5 secondes.*
15. V. – m'évanouir dans mon petit sanctuaire et restais recroquevillé, où personne ne pouvait me voir, dans le noir.
16. *Fondu enchaîné sur H. 5 secondes.*
17. V. – Assurons-nous maintenant que tout est bien exact.
18. *Fondu enchaîné sur P vide. 2 secondes. H 1, portant pardessus et chapeau, émerge de l'ombre Ouest, avance de cinq pas et se tient immobile face à l'ombre Est. 2 secondes. Il avance de cinq pas pour disparaître dans l'ombre Est. 2 secondes. Il émerge, en robe de chambre et calotte, de l'ombre Est, avance de cinq pas et se tient immobile face à l'ombre Ouest. 2 secondes. Il fait un quart de tour à droite et avance de cinq pas pour disparaître dans l'ombre Nord. 2 secondes.*
19. V. – C'est ça.
20. *Fondu enchaîné sur H. 2 secondes.*
21. V. – Puis, recroquevillé là, dans mon petit sanctuaire, dans le noir, où personne ne pouvait me voir, je commençais à la supplier, elle, d'apparaître, de m'apparaître. Telle fut longtemps mon habitude coutumière. Aucun son, une supplique de l'esprit, à elle, qu'elle apparaisse, m'apparaisse. Au plus profond du cœur de la nuit, jusqu'à ce que je me lasse et cesse. Ou, bien entendu, jusqu'à ce que –
22. *Fondu enchaîné sur F. 2 secondes.*
23. *Fondu enchaîné sur H. 2 secondes.*

24. V. – Car ne fût-elle jamais apparue, tout ce temps durant, aurais-je continué, aurais-je pu continuer à supplier, tout ce temps durant ? Ne me serais-je pas seulement évanoui dans mon petit sanctuaire et activé à autre chose, ou à rien, ne me serais-je pas activé à rien ? Jusqu’au moment venu, au lever du jour, de gagner le large de nouveau, quitter robe de chambre et calotte, remettre mon chapeau, mon pardessus, et gagner le large de nouveau, pour sillonner les chemins.
25. *Fondu enchaîné sur P vide. 2 secondes. H 1, en robe de chambre et calotte, émerge de l’ombre Nord, avance de cinq pas et se tient immobile face à la caméra. 2 secondes. Il fait un quart de tour à gauche et avance de cinq pas pour disparaître dans l’ombre Est. 2 secondes. Il émerge de l’ombre Est, portant chapeau et pardessus, avance de cinq pas et se tient immobile face à l’ombre Ouest. 2 secondes. Il avance de cinq pas pour disparaître dans l’ombre Ouest. 2 secondes.*
26. V. – C’est ça.
27. *Fondu enchaîné sur H. 5 secondes.*
28. V. – Distinguons maintenant trois cas. Un : elle apparaissait et –
29. *Fondu enchaîné sur F. 2 secondes.*
30. *Fondu enchaîné sur H. 2 secondes.*
31. V. – d’une même haleine avait disparu. (2 secondes.) Deux : elle apparaissait et –
32. *Fondu enchaîné sur F. 5 secondes.*
33. V. – s’attardait. (5 secondes.) Avec ce regard perdu que, vivant, je suppliais tant de se poser sur moi. (5 secondes.)
34. *Fondu enchaîné sur H. 2 secondes.*
35. V. – Trois : elle apparaissait et –

36. *Fondu enchaîné sur F. 5 secondes.*
37. V. – au bout d'un moment –
38. *Les lèvres de F bougent, prononçant de façon inaudible : « ... nuages... que nuages... passant dans le ciel... » V, en synchronisme avec les lèvres, murmure : « ... que nuages... » Les lèvres s'immobilisent. 5 secondes.*
39. V. – c'est ça.
40. *Fondu enchaîné sur H. 5 secondes.*
41. V. – Répétons tout encore.
42. *Fondu enchaîné sur P vide. 2 secondes. H 1 portant chapeau et pardessus émerge de l'ombre Ouest, avance de cinq pas et se tient immobile face à l'ombre Est. 2 secondes. Il avance de cinq pas pour disparaître dans l'ombre Est. 2 secondes. En robe de chambre et calotte, il émerge de l'ombre Est, avance de cinq pas et se tient immobile face à l'ombre Ouest. 2 secondes. Il fait un quart de tour à droite et avance de cinq pas pour disparaître dans l'ombre Nord. 2 secondes.*
43. *Fondu enchaîné sur H. 5 secondes.*
44. *Fondu enchaîné sur F. 2 secondes.*
45. *Fondu enchaîné sur H. 2 secondes.*
46. *Fondu enchaîné sur F. 5 secondes.*
47. V. – Regarde-moi. (5 secondes.)
48. *Fondu enchaîné sur H. 5 secondes.*
49. *Fondu enchaîné sur F. 2 secondes. Les lèvres de F bougent, prononçant de façon inaudible : « ... nuages... que nuages... passant dans le ciel... » V, en*

synchronisme avec les lèvres, murmure : « ... que nuages... » Les lèvres s'immobilisent. 5 secondes.

50. V. – Parle-moi. (5 secondes.)

51. *Fondu enchaîné sur H. 5 secondes.*

52. V. – C'est ça. Il y avait bien entendu un quatrième cas, ou cas zéro, comme je me plaisais à le nommer, de loin le plus fréquent, à raison de, disons, neuf cent quatre-vingt-dix-neuf contre un, ou neuf cent quatre-vingt-dix-huit contre deux, où je suppliais en vain, au plus profond du cœur de la nuit, jusqu'à ce que je me lasse et cesse, et que je m'active à autre chose, de plus... fructueux, tel que... racines cubiques, par exemple, ou à rien, m'active à rien, ce FILON, jusqu'au moment venu, au lever du jour, de gagner le large de nouveau, évacuer mon petit sanctuaire, quitter robe de chambre et calotte, remettre mon chapeau, mon pardessus, et gagner le large de nouveau, pour sillonner les chemins. (Pause.) Les chemins vicinaux.

53. *Fondu enchaîné sur P vide. 2 secondes. H 1, en robe de chambre et calotte, émerge de l'ombre Nord, avance de cinq pas et se tient immobile face à la caméra. 2 secondes. Il fait un quart de tour à gauche et avance de cinq pas pour disparaître dans l'ombre Est. 2 secondes. Il émerge de l'ombre Est, portant chapeau et pardessus, avance de cinq pas et se tient immobile face à l'ombre Ouest. 2 secondes. Il avance de cinq pas pour disparaître dans l'ombre Ouest. 2 secondes.*

54. V. – C'est ça.

55. *Fondu enchaîné sur H. 5 secondes.*

56. *Fondu enchaîné sur F. 5 secondes.*

57. V. – « ... que nuages passant dans le ciel... lorsque l'horizon pâlit... ou le cri d'un oiseau qui sommeille... parmi les ombres appesanties... » (5 secondes.)

58. *Fondu enchaîné sur H. 5 secondes.*

59. *Fermeture en fondu sur H.*

60. *Noir. 5 secondes.*

Nacht und Träume

Note du traducteur :

Écrit en anglais en 1982 pour la télévision, *Nacht und Träume* fut mis en scène et réalisé en 1982 à Stuttgart par Samuel Beckett, produit et diffusé par Süddeutscher Rundfunk (durée : 12 minutes). La première diffusion en R.F.A. eut lieu le 19 mai 1983.

Publié par Faber and Faber (Londres) 1984.

Nacht und Träume (Nuit et rêves) est le titre de l'un des derniers *Lieder* de Schubert, Op. 43 n° 2 en *si* majeur, composé sur un poème de Heinrich Josef von Collin (c'est pour son *Coriolan* que Beethoven composa une ouverture). Les paroles de ce poème banal ne sont pour Schubert que prétexte à la mélodie ; de même, c'est pour la beauté de la musique que Samuel Beckett adopte quelques mesures de ce *Lied* comme élément musical de cette œuvre.

Nuit et rêves

« Nuit bénie, tu descends,
Et la vague des rêves nous submerge aussi,
Tandis que l'obscurité envahit l'espace,
Et que s'apaisent les hommes et leur souffle.
Tu écoutes en secret et te réjouis
Lorsqu'à l'aube ils s'écrient :
Reviens, nuit bénie,
Doux rêves, revenez aussi. »

Les sept dernières mesures que l'on entend dans l'œuvre de Samuel Beckett correspondent aux deux derniers vers (« Kehre wieder, heilige Nacht / Holde Träume, kehret wieder »).

Éléments.

Lumière du soir.

Rêveur (A).

Tel qu'il se rêve (B).

Mains dont il rêve D (droite) et G (gauche).

Les sept dernières mesures du *Lied* de Schubert, *Nacht und Träume*.

1. Ouverture en fondu sur une pièce sombre et vide éclairée seulement par la lumière du soir qui provient d'une fenêtre percée très haut dans le mur du fond. Au premier plan à gauche, faiblement éclairé, un homme est assis devant une table. Profil droit, tête penchée, cheveux gris, mains posées sur la table. On ne voit nettement que la tête et les mains, et la portion de la table sur laquelle elles reposent.
2. Fredonnées doucement, voix d'homme, les sept dernières mesures du *Lied* de Schubert *Nacht und Träume*.
3. Fermeture en fondu de la lumière du soir.
4. Chantées à voix basse, avec paroles, les trois dernières mesures du *Lied* qui commencent par *Holde Träume...*
5. Effet de fondu sur A tandis qu'il penche la tête plus bas jusqu'à ce qu'elle repose sur ses mains. Ainsi éclairé à minima, il demeure à peine visible au cours du rêve tel que vu la première fois.
6. A rêve. Ouverture en fondu sur B, sur un podium invisible situé à environ 1,20 m du sol, plan moyen, nettement décentré à droite. Il est assis devant une table dans la même posture que A qui rêve, tête penchée reposant sur les mains, mais profil gauche, faiblement éclairé par une lumière plus tendre que celle qui éclaire A.
7. Hors de l'obscurité au-delà et au-dessus de la tête de B, G apparaît et se pose délicatement sur celle-ci.
8. B lève la tête, G se retire et disparaît.
9. Hors de la même obscurité, D apparaît tenant une tasse, la porte délicatement aux lèvres de B. B boit, D disparaît.

10. D réapparaît tenant un linge, essuie délicatement le front de B, disparaît avec le linge.
11. B lève la tête plus encore pour contempler, au-dessus de lui, le visage invisible.
12. B lève sa main droite, le regard toujours perdu vers le haut, et la tient levée, paume en l'air.
13. D réapparaît et se pose délicatement sur la main droite de B, B le regard toujours perdu vers le haut.
14. B baisse le regard vers les mains jointes.
15. B lève sa main gauche et la pose sur les mains jointes.
16. Ensemble, les mains retombent sur la table et, sur elles, la tête de B.
17. G réapparaît et se pose délicatement sur la tête de B.
18. Fermeture en fondu du rêve.
19. Ouverture en fondu de A et de la lumière du soir.
20. A lève la tête jusqu'à sa position initiale du début.
21. *Lied* comme auparavant (en 2).
22. Fermeture en fondu de la lumière du soir.
23. Fin du *Lied* comme auparavant (en 4).
24. Effet de fondu sur A comme auparavant (en 5).
25. A rêve. Ouverture en fondu sur B comme auparavant (en 6).
26. Lent mouvement d'approche vers un gros plan de B, A hors champ.
27. Rêve comme auparavant (7 à 16) en gros plan et au ralenti.
28. Lent mouvement de recul jusqu'au cadrage du début, A de nouveau dans le champ.
29. Fermeture en fondu du rêve.
30. Fermeture en fondu de A.

L'ÉPUISÉ

par

GILLES DELEUZE

L'épuisé, c'est beaucoup plus que le fatigué. « Ce n'est pas de la simple fatigue, je ne suis pas simplement fatigué, malgré l'ascension¹. » Le fatigué ne dispose plus d'aucune possibilité (subjective) : il ne peut donc réaliser la moindre possibilité (objective). Mais celle-ci demeure, parce qu'on ne réalise jamais tout le possible, on en fait même naître à mesure qu'on en réalise. Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible. Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser. « Qu'on me demande l'impossible, je veux bien, que pourrait-on me demander d'autre² ? » Il n'y a plus de possible : un spinozisme acharné. Epuise-t-il le possible parce qu'il est lui-même épuisé, ou est-il épuisé parce qu'il a épuisé le possible ? Il s'épuise en épuisant le possible, et inversement. Il épuise ce qui *ne se réalise pas* dans le possible. Il en finit avec le possible, au-delà de toute fatigue, « pour finir encore ».

Dieu, c'est l'originaire, ou l'ensemble de toute possibilité. Le possible ne se réalise que dans le dérivé, dans la fatigue, tandis qu'on est épuisé avant de naître, avant de se réaliser ou de réaliser quoi que soit (« j'ai renoncé avant de naître »)³. Quand on réalise du possible, c'est en fonction de certains buts, projets et préférences : je mets des chaussures pour sortir et des pantoufles pour rester. Quand je parle, quand je dis par exemple « il fait jour », l'interlocuteur répond « c'est possible... », parce qu'il attend de savoir à quoi je prétends faire servir le jour : je vais sortir parce qu'il fait jour...⁴. Le langage énonce le possible, mais en l'apprêtant à une réalisation. Et sans doute je peux me servir du jour pour rester chez moi ; ou bien je peux rester chez moi à la faveur d'un autre possible (« il fait nuit »). Mais toujours la réalisation du possible procède par exclusion, parce qu'elle suppose des préférences et buts qui varient, remplaçant toujours les précédents. Ce sont ces variations, ces substitutions, toutes ces disjonctions exclusives (la nuit-le jour, sortir-rentre...) qui fatiguent à la longue.

Tout autre est l'épuisement : on combine l'ensemble des variables d'une situation, à condition de renoncer à tout ordre de préférence et à toute

organisation de but, à toute signification. Ce n'est plus pour sortir ni pour rester, et l'on ne se sert plus des jours et des nuits. On ne réalise plus, bien qu'on accomplisse. Souliers, on reste, pantoufles, on sort. On ne tombe pourtant pas dans l'indifférencié, ou dans la fameuse unité des contradictoires, et l'on n'est pas passif : on s'active, mais à rien. On était fatigué de quelque chose, mais épuisé, de rien. Les disjonctions subsistent, et même la distinction des termes est de plus en plus crue, mais les termes disjoints s'affirment dans leur distance indécomposable, puisqu'ils ne servent à rien sauf à permuter. D'un événement, il suffit largement de dire qu'il est possible, puisqu'il n'arrive pas sans se confondre avec rien et abolir le réel auquel il prétend. Il n'y a d'existence que possible. Il fait nuit, il ne fait pas nuit ; il pleut, il ne pleut pas. « Oui, j'ai été mon père et j'ai été mon fils⁵. » La disjonction est devenue *incluse*, tout se divise, mais en soi-même, et Dieu, l'ensemble du possible, se confond avec Rien, dont chaque chose est une modification. « Simples jeux que le temps joue avec l'espace, tantôt avec ces jouets-ci et tantôt avec ceux-là⁶. » Les personnages de Beckett jouent du possible sans le réaliser, ils ont trop à faire avec un possible de plus en plus restreint dans son genre pour se soucier de ce qui arrive encore. La permutation des « pierres à sucer » dans *Molloy* est un des textes les plus célèbres. Dès *Murphy* le héros se livre à la combinatoire des cinq petits gâteaux, mais à condition d'avoir vaincu tout ordre de préférence et d'avoir ainsi conquis les cent vingt modes de la permutabilité totale : « ébloui par de telles perspectives, Murphy s'affaissa à plat ventre sur l'herbe, à côté de ces biscuits dont on pouvait dire, avec autant de justesse que des étoiles, que l'éclat de l'un était différent de l'éclat de l'autre, et dont il ne saurait assimiler l'essence qu'à condition de ne plus préférer celui-ci à celui-là⁷ ». *I would prefer not to*, suivant la beckettienne formule de Bartleby. Et toute l'œuvre de Beckett sera parcourue de séries exhaustives, c'est-à-dire épuisantes, notamment *Watt*, avec sa série d'équipements (chaussette-bas, brodequin-soulier-chausson), ou de meubles (commode-coiffeuse-table de nuit-table de toilette, debout-pattes en l'air-sur le ventre-sur le dos-sur le flanc, lit-porte-fenêtre-feu : quinze mille dispositions)⁸. *Watt* est le grand roman sériel où M. Knott, sans besoin autre que d'être sans besoin, ne réserve

aucune combinaison à un usage particulier qui exclurait les autres, et dont il faudrait attendre les circonstances.

La combinatoire est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses. Mais seul l'épuisé peut épuiser le possible, parce qu'il a renoncé à tout besoin, préférence, but ou signification. Seul l'épuisé est assez désintéressé, assez scrupuleux. Il est bien forcé de remplacer les projets par des tables et des programmes dénués de sens. Ce qui compte pour lui, c'est dans quel ordre faire ce qu'il doit, et suivant quelles combinaisons faire deux choses à la fois, quand il le faut encore, pour rien. Le grand apport de Beckett à la logique est de montrer que l'épuisement (exhaustivité) ne va pas sans un certain épuisement physiologique : un peu comme Nietzsche montrait que l'idéal scientifique ne va pas sans une sorte de dégénérescence vitale, par exemple chez l'Homme à la sangsue, le consciencieux de l'esprit qui voulait tout connaître du cerveau de la sangsue. La combinatoire épuise son objet, mais parce que son sujet est lui-même épuisé. L'exhaustif *et* l'exhausté (*exhausted*). Faut-il être épuisé pour se livrer à la combinatoire, ou bien est-ce la combinatoire qui nous épuise, qui nous mène à l'épuisement, ou bien les deux ensemble, la combinatoire et l'épuisement ? Là encore, disjonctions incluses. Et c'est peut-être comme l'envers et l'endroit d'une même chose : un sens ou une science aiguë du possible, jointe ou plutôt disjointe à une fantastique décomposition du moi. Ce que Blanchot dit de Musil, à quel point c'est vrai de Beckett : la plus haute exactitude et la plus extrême dissolution ; l'échange indéfini des formulations mathématiques et la poursuite de l'informe ou de l'informulé². Ce sont les deux sens de l'épuisement, il faut les deux pour abolir le réel. Beaucoup d'auteurs sont trop polis, et se contentent de proclamer l'œuvre intégrale et la mort du moi. Mais on reste dans l'abstrait tant qu'on ne montre pas « comment c'est », comment on fait un « inventaire », erreurs comprises, et comment le moi se décompose, puanteur et agonie comprises : ainsi *Malone meurt*. Une double innocence, car, comme dit l'épuisé(e), « l'art de combiner ou combinatoire n'est pas ma faute, c'est une tuile du ciel. Pour le reste je dirais non coupable¹⁰ ».

Plus encore qu'un art, c'est une science qui exige de longues études. Le combineur est assis à la table d'étude : « Sur les bancs d'un docte savoir / Jusqu'à ce que le délabrement du corps / Le sang qui se dégrade lentement / Le délire retors / Ou la morne décrépitude...¹¹ ». Non pas que la décrépitude ou le délabrement viennent interrompre l'étude, ils l'accomplissent au contraire, autant qu'ils la conditionnent et l'accompagnent : l'épuisé reste assis à la table d'étude, « tête penchée reposant sur les mains », mains assises sur la table et tête assise sur les mains, tête à ras de table. Posture de l'épuisé, que reprend en la dédoublant *Nacht und Träume*. Les damnés de Beckett sont la plus étonnante galerie de postures, démarches et positions depuis Dante. Et sans doute Macmann remarquait qu'il se sentait « mieux assis que debout et couché qu'assis¹² ». Mais c'était une formule qui convenait plus à la fatigue qu'à l'épuisement. Se coucher n'est jamais la fin, le dernier mot, c'est le pénultième, et l'on risque trop d'être assez reposé pour, sinon se lever, du moins se retourner ou ramper. Pour arrêter le rampant, il faut le mettre dans un trou, le planter dans une jarre où, ne pouvant plus remuer ses membres, il remuera pourtant quelques souvenirs. Mais l'épuisement ne se laisse pas coucher et, la nuit venue, reste assis à la table, tête évidée sur mains prisonnières, « Tête inclinée sur mains atrophiées ». « Assis une nuit à sa table la tête sur les mains... soulevait feu sa tête pour voir ses feues mains... », « Crâne seul dans le noir lieu clos posé sur une planche... », « Les deux mains et la tête font un petit tas...¹³ ». C'est la plus horrible position d'attendre la mort assis sans pouvoir se lever ni se coucher, guettant le coup qui nous fera nous dresser une dernière fois et nous coucher pour toujours. Assis, on n'en revient pas, on ne peut plus remuer même un souvenir. La berceuse est encore imparfaite à cet égard, ce qu'il faut, c'est qu'elle s'arrête. On devrait peut-être distinguer l'œuvre couché de Beckett, et l'œuvre assis, seul ultime. C'est que, entre l'épuisement assis et la fatigue couchée, rampante ou plantée, il y a une différence de nature. La fatigue affecte l'action dans tous ses états, tandis que l'épuisement concerne seulement le témoin amnésique. L'assis est le témoin autour duquel l'autre tourne en développant tous les degrés de fatigue. Il est là avant de naître, et avant que l'autre commence. « Fut-il un

temps où moi aussi je tournais ainsi ? Non j'ai toujours été assis à cette même place...¹⁴ ». Mais pourquoi l'assis est-il à l'affût des mots, des voix, des sons ?

Le langage nomme le possible. Comment pourrait-on combiner ce qui n'a pas de nom, l'objet = X ? Molloy se trouve devant une petite chose insolite, faite de « deux X réunis, au niveau de l'intersection, par une barre », également stable et indiscernable sur ses quatre bases¹⁵. Il est probable que les archéologues futurs, s'ils en rencontrent dans nos ruines, y verront suivant leur habitude un objet de culte utilisé dans les prières ou les sacrifices. Comment entrerait-il dans une combinatoire si l'on n'a pas son nom, porte-couteau ? Toutefois, si la combinatoire a l'ambition d'épuiser le possible avec des mots, il faut qu'elle constitue un métalangage, une langue très spéciale telle que les relations d'objets soient identiques aux relations de mots, et que les mots dès lors ne proposent plus le possible à une réalisation, mais donnent eux-mêmes au possible une réalité qui lui soit propre, précisément épuisable, « moindre minimement, pas plus, bien partie pour l'inexistence comme pour zéro l'infini¹⁶ ». Appelons *langue I*, chez Beckett, cette langue atomique, disjonctive, coupée, hachée, où l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires, les relations syntaxiques : une langue des noms. Mais, si l'on espère ainsi épuiser le possible avec des mots, il faut non moins avoir l'espoir d'épuiser les mots mêmes ; d'où la nécessité d'un autre métalangage, d'une *langue II* qui n'est plus celle des noms, mais celle des voix, qui ne procède plus avec des atomes combinables, mais avec des flux mélangeables. Les voix sont les ondes ou les flux qui pilotent et distribuent les corpuscules linguistiques. Quand on épuise le possible avec des mots, on taille et on hache des atomes, et, quand on épuise les mots mêmes, on tarit les flux. C'est ce problème, d'en finir maintenant avec les mots, qui domine à partir de *L'Innommable* : un vrai silence, pas une simple fatigue de parler, car « ce n'est pas tout de garder le silence, il faut voir aussi le genre de silence qu'on garde...¹⁷ ». Quel serait le dernier mot et comment le reconnaître ?

Pour épuiser le possible, il faut rapporter les *possibilia* (objets ou « trucs ») aux mots qui les désignent par disjonctions incluses, au sein d'une combinatoire. Pour épuiser les mots, il faut les rapporter aux Autres qui les

prononcent, ou plutôt les émettent, les secrètent, suivant des flux qui tantôt se mélangent et tantôt se distinguent. Ce second moment, très complexe, n'est pas sans rapport avec le premier : c'est toujours un Autre qui parle, puisque les mots ne m'ont pas attendu et qu'il n'y a de langue qu'étrangère ; c'est toujours un Autre, le « propriétaire » des objets qu'il possède en parlant. Il s'agit toujours du possible, mais d'une nouvelle façon : les Autres sont des *mondes possibles*, auxquels les voix confèrent une réalité toujours variable, suivant la force qu'elles ont, et révocable, suivant les silences qu'elles font. Elles sont tantôt fortes, tantôt faibles, jusqu'à se taire un moment (d'un silence de fatigue). Tantôt elles se séparent et même s'opposent, tantôt se confondent. Les Autres, c'est-à-dire les mondes possibles avec leurs objets, avec leurs voix qui leur donne la seule réalité à laquelle ils peuvent prétendre, constituent des « histoires ». Les Autres n'ont pas d'autre réalité que celle que leur voix leur donne dans leur monde possible¹⁸. C'est Murphy, Watt, Mercier et tous les autres, « Mahood et consorts », Mahood et compagnie : comment en finir avec eux, leurs voix et leurs histoires ? Pour épuiser le possible en ce nouveau sens, on doit à nouveau se confronter au problème des séries exhaustives, quitte à tomber dans une « aporie ». Il faudrait arriver à parler d'eux, mais comment y arriver sans s'introduire soi-même dans la série, sans « prolonger » leurs voix, sans repasser par eux, sans être tour à tour Murphy, Molloy, Malone, Watt... etc., et retomber sur l'inépuisable Mahood ? *Ou alors* il faudrait que j'arrive à moi, non pas comme à un terme de la série, mais comme à sa limite, moi l'épuisé, l'innommable, moi tout seul assis dans le noir, devenu Worm, « l'anti-Mahood », dénué de toute voix, si bien que je ne pourrais parler de moi qu'avec la voix de Mahood et ne pourrais être Worm qu'en devenant Mahood encore¹⁹. L'aporie consiste dans l'inépuisable série de tous ces épuisés. « Combien sommes-nous finalement ? Et qui parle en ce moment ? Et à qui ? Et de quoi ? » Comment imaginer un tout qui fasse compagnie ? Comment faire un tout avec la série, en remontant, en descendant, et par 2 si l'un parle à l'autre, ou par 3 si l'un parle à l'autre d'un autre encore²⁰ ? L'aporie trouvera sa solution si l'on considère que la limite de la série n'est pas à l'infini des termes, mais peut être n'importe où, entre deux

termes, entre deux voix ou variations de la voix, dans le flux, déjà atteinte bien avant qu'on sache que la série est épuisée, bien avant qu'on apprenne qu'il n'y a plus de possible, plus d'histoire, depuis longtemps²¹. Épuisé depuis longtemps sans qu'on le sache, sans qu'il le sache. L'inépuisable Mahood et Worm l'épuisé, l'Autre et moi, sont le même personnage, la même langue étrangère, morte.

Il y a donc une *langue III* qui ne rapporte plus le langage à des objets énumérables et combinables, ni à des voix émettrices, mais à des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer, hiatus, trous ou déchirures dont on ne se rendrait pas compte, les attribuant à la simple fatigue, s'ils ne grandissaient pas tout d'un coup de manière à accueillir quelque chose qui vient du dehors ou d'ailleurs : « Hiatus pour lorsque les mots disparus. Lorsque plus mèche. Alors tout vu comme alors seulement. Désobscurci. Désobscurci tout ce que les mots obscurcissent. Tout ainsi vu non dit²². » Ce quelque chose de vu, ou d'entendu, s'appelle Image, visuelle ou sonore, à condition de la libérer des chaînes où les deux autres langues la maintenaient. Il ne s'agit plus d'imaginer un tout de la série avec la langue I (imagination combinatoire « entachée de raison »), ni d'inventer des histoires ou d'inventorier des souvenirs avec la langue II (imagination entachée de mémoire), bien que la cruauté des voix ne cesse de nous transpercer de souvenirs insupportables, d'histoires absurdes ou de compagnies indésirables²³. Il est très difficile de déchirer toutes ces adhérences de l'image pour atteindre au point « Imagination Morte Imaginez ». Il est très difficile de faire une image pure, non entachée, rien qu'une image, en atteignant au point où elle surgit dans toute sa singularité sans rien garder de personnel, pas plus que de rationnel, et en accédant à l'indéfini comme à l'état céleste. *Une* femme, *une* main, *une* bouche, *des* yeux..., du bleu et du blanc..., un peu de vert avec des taches de blanc et de rouge, un morceau de prairie avec des coquelicots et des moutons... : « Des petites scènes oui dans la lumière oui mais pas souvent non comme si ça s'allumait oui comme si oui... Il appelle ça la vie là-haut oui... ce ne sont pas des souvenirs non...²⁴ ».

Faire une image, de temps en temps (« c'est fait j'ai fait l'image »), l'art, la peinture, la musique peuvent-ils avoir un autre but, même si le contenu de l'image est bien pauvre, bien médiocre²⁵ ? Une sculpture de porcelaine de Lichtenstein, d'une soixantaine de centimètres, dresse un arbre au tronc brun, à la boule verte, flanquée d'un petit nuage et d'un coin de ciel, à droite et à gauche, à hauteur différente : quelle force ! On ne demande rien de plus, ni à Bram van Velde ni à Beethoven. L'image est une petite ritournelle, visuelle ou sonore, quand l'heure est venue : « l'heure exquise... ». Dans *Watt*, les trois grenouilles entremêlent leurs chansons, chacune avec sa cadence propre, Krak, Krek et Krik. Les images-ritournelles courent à travers les livres de Beckett. Dans *Premier amour*, lui, voit se balancer un coin de ciel étoilé, et elle, chantonne à voix basse. C'est que l'image ne se définit pas par le sublime de son contenu, mais par sa forme, c'est-à-dire par sa « tension interne », ou par la force qu'elle mobilise pour faire le vide ou forer des trous, desserrer l'étreinte des mots, sécher le suintement des voix, pour se dégager de la mémoire et de la raison, petite image alogique, amnésique, presque aphasique, tantôt se tenant dans le vide, tantôt frissonnant dans l'ouvert²⁶. L'image n'est pas un objet, mais un « processus ». On ne sait pas la puissance de telles images, si simples soient-elles du point de vue de l'objet. C'est la langue III, non plus celle des noms ou des voix, mais celle des images, sonnantes, colorantes. Ce qu'il y a d'ennuyeux dans le langage des mots, c'est la manière dont il est grevé de calculs, de souvenirs et d'histoires : il ne peut pas s'empêcher. Il faut bien cependant que l'image pure s'insère dans le langage, dans les noms et les voix. Et voilà que, tantôt ce sera dans le silence, à la faveur d'un silence ordinaire, au moment où les voix semblent s'être tues. Mais tantôt aussi ce sera au signal d'un terme inducteur, dans le courant de la voix, Bing, « Bing image à peine presque jamais une seconde temps sidéral bleu et blanc au vent²⁷ ». Tantôt c'est une voix plate très particulière, comme prédéterminée, préexistante, celle d'un Ouvreur ou Présentateur qui décrit tous les éléments de l'image à venir, mais à qui manque encore la forme²⁸. Tantôt enfin la voix arrive à vaincre ses répugnances, ses adhérences, sa mauvaise volonté, et, traînée par la musique, elle devient parole, capable de

faire à son tour une image verbale, comme dans un lied, ou de faire elle-même la musique et la couleur d'une image, comme dans un poème²⁹. La langue III peut donc réunir les mots et les voix aux images, mais suivant une combinaison spéciale : la langue I était celle des romans, culminant avec *Watt* ; la langue II trace ses chemins multiples à travers les romans (*L'Innommable*), baigne le théâtre, éclate à la radio. Mais la langue III, née dans le roman (*Comment c'est*), traversant le théâtre (*Oh les beaux jours*, *Acte sans paroles*, *Catastrophe*), trouve dans la télévision le secret de son assemblage, une voix préenregistrée pour une image chaque fois en train de prendre forme. Il y a une spécificité de l'œuvre-télévision³⁰.

Ce dehors du langage n'est pas seulement l'image, mais la « vastitude », l'espace. Cette langue III ne procède pas seulement avec des images, mais avec des espaces. Et, de même que l'image doit accéder à l'indéfini, tout en étant complètement déterminée, l'espace doit toujours être un espace quelconque, désaffecté, inaffecté, bien qu'il soit géométriquement déterminé tout entier (un carré, avec tels côtés et diagonales, un cercle avec telles zones, un cylindre avec « cinquante mètres de pourtour et seize de haut »). L'espace quelconque est peuplé, parcouru, c'est même lui que nous peuplons et parcourons, mais il s'oppose à toutes nos étendues pseudo-qualifiées, et se définit « sans ici ni ailleurs où jamais n'approcheront ni n'éloigneront de rien tous les pas de la terre³¹ ». De même que l'image apparaît à celui qui la fait comme une ritournelle visuelle ou sonore, l'espace apparaît à celui qui le parcourt comme une ritournelle motrice, postures, positions et démarches. Toutes ces images se composent et se décomposent³². Aux Bing qui déclenchent des images se mêlent des Hop qui déclenchent d'étranges mouvements dans des directions spatiales. Une façon de marcher n'est pas moins une ritournelle qu'une chanson ou une petite vision colorée : entre autres, la démarche de Watt qui va vers l'est en tournant le buste vers le nord et lançant la jambe droite vers le sud, puis le buste vers le sud et la jambe gauche vers le nord³³. On voit que cette démarche est exhaustive, puisqu'elle investit à la fois tous les points cardinaux, le quatrième étant évidemment la direction d'où on vient sans s'éloigner. Il s'agit de couvrir toutes les directions possibles, en allant pourtant

en ligne droite. Égalité de la droite et du plan, du plan et du volume. C'est dire que la considération de l'espace donne un nouveau sens et un nouvel objet à l'épuisement : épuiser les potentialités d'un espace quelconque.

L'espace jouit de potentialités pour autant qu'il rend possible la réalisation d'événements ; il précède donc la réalisation, et la potentialité appartient elle-même au possible. Mais n'était-ce pas également le cas de l'image, qui proposait déjà une manière spécifique d'épuiser le possible ? On dirait cette fois qu'une image, telle qu'elle se tient dans le vide hors espace, mais aussi à l'écart des mots, des histoires et des souvenirs, emmagasine une fantastique énergie potentielle qu'elle fait détoner en se dissipant. Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps. Elles se confondent avec la détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée. Comme d'ultimes particules, elles ne durent jamais longtemps, et le Bing déclenche « image à peine presque jamais une seconde ». Quand le personnage dit « Assez, assez, les images », ce n'est pas seulement parce qu'il en est dégoûté, mais parce qu'elles n'ont d'existence qu'éphémère. « Plus de bleu fini le bleu³⁴. » On n'inventera pas une entité qui serait l'Art, capable de faire durer l'image : l'image dure le temps furtif de notre plaisir, de notre regard (« suis resté trois minutes devant le sourire du Professeur Pater, à le regarder³⁵ »). Il y a un temps pour les images, un bon moment où elles peuvent paraître, s'insérer, rompre la combinaison des mots et le flux des voix, il y a une heure pour les images, quand Winnie sent qu'elle peut chanter l'Heure exquise, mais c'est un moment tout proche de la fin, une heure proche de la dernière. La berceuse est une ritournelle motrice qui tend vers sa propre fin, et y précipite tout le possible, en allant « de plus en plus *vite* », « de plus en plus *court* », jusqu'au brusque arrêt bientôt³⁶. L'énergie de l'image est dissipative. L'image finit vite et se dissipe, parce qu'elle est elle-même le moyen d'en finir. Elle capte tout le possible pour le faire sauter. Quand on dit « j'ai fait l'image », c'est que cette fois c'est fini, *il n'y a plus de possible*. La seule incertitude qui nous fasse continuer, c'est que même les peintres, même les musiciens ne sont jamais sûrs d'avoir réussi à faire l'image. Quel grand peintre ne s'est pas dit en

mourant qu'il avait manqué de faire une seule image, même petite et toute simple ? Alors c'est plutôt la fin, la fin de toute possibilité, qui nous apprend que nous l'avions faite, que nous venions de faire l'image. Et il en est de même pour l'espace : si l'image par nature a une durée très petite, l'espace a peut-être un lieu très restreint, aussi restreint que celui qui serre Winnie, au sens où Winnie dira « la terre est juste », et Godard « juste une image ». L'espace à peine fait se contracte en un « trou d'épingle », comme l'image en un micro-temps : un même noir, « enfin ce certain noir que seule peut certaine cendre » ; « Bing silence Hop achevé »³⁷.

Il y a donc quatre façons d'épuiser le possible :

- former des séries exhaustives de choses,
- tarir les flux de voix,
- exténuer les potentialités de l'espace,
- dissiper la puissance de l'image.

L'épuisé, c'est l'exhaustif, c'est le tari, c'est l'exténué et c'est le dissipé. Les deux dernières façons s'unissent dans la langue III, langue des images et des espaces. Elle reste en rapport avec le langage, mais se dresse ou se tend dans ses trous, ses écarts ou ses silences. Tantôt elle opère elle-même en silence, tantôt elle se sert d'une voix enregistrée qui la présente, et, bien plus, elle force les paroles à devenir image, mouvement, chanson, poème. Sans doute naît-elle dans les romans et les nouvelles, passe-t-elle par le théâtre, mais c'est à la télévision qu'elle accomplit son opération propre, distincte des deux premières. *Quad* sera Espace avec silence et éventuellement musique. *Trio du Fantôme* sera Espace avec voix présentatrice et musique. ... *que nuage*... sera Image avec voix et poème. *Nacht und Träume* sera Image avec silence, chanson et musique.

-
1. *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 128.
 2. *L'Innommable*, p. 104.
 3. *Pour finir encore et autres foirades*, p. 38.
 4. Cf. Brice Parain, *Sur la dialectique*, Gallimard : le langage « ne dit pas ce qui est, il dit ce qui peut être... Vous dites il tonne, on vous répond à la campagne : c'est possible, ça se peut... Lorsque je dis qu'il fait jour, ce n'est pas du tout parce qu'il fait jour... [mais] parce que j'ai mon intention à réaliser, qui m'est propre, et à laquelle le jour sert seulement d'occasion, de prétexte ou d'argument » (p. 61, 130)
 5. *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 134.
 6. *Watt*, p. 75.
 7. *Murphy*, p. 73.
 8. *Watt*, p. 208-209, 212-214. François Martel a fait une étude très rigoureuse de la science combinatoire, des séries et disjonctions dans *Watt* : « Jeux formels dans *Watt* », *Poétique*, n° 10, 1972. Cf. *Malone meurt*, p. 13 : « Tout se divise en soi-même ».
 9. Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, p. 211. L'exacerbation du sens du possible est un thème constant dans *L'Homme sans qualités*.
 10. *Assez (Têtes-mortes)*, p. 36).
 11. Cf. le poème de Yeats qui inspire la pièce pour télévision ... *que nuages...*
 12. *Malone meurt*, p. 129.
 13. *Cap au pire*, p. 15 ; *Soubresauts*, p. 7, 13 ; *Pour finir encore*, p. 9, 48.
 14. *L'Innommable*, p. 12.
 15. *Molloy*, p. 83.
 16. *Mal vu mal dit*, p. 69.
 17. *L'Innommable*, p. 44. Cf. Edith Fournier, in *Samuel Beckett, Revue d'esthétique*, Ed. Privat, p. 24 : « Beckett brise l'os qu'il faut, ni la phrase ni le mot, mais leur flot ; sa grandeur est d'avoir su le tarir... »
 18. C'est là que la grande « théorie » de *L'Innommable* semble tomber dans un cercle. D'où l'idée que les voix des personnages renvoient peut-être à des « maîtres » différents des personnages mêmes.
 19. *L'Innommable*, p. 103 sq.
 20. *Comment c'est*, p. 146, et *Compagnie*.

21. *L'Innommable*, p. 169.

22. *Cap au pire*, p. 53. Et déjà une lettre de 1937 écrite en allemand (*Disjecta...*, Ed. Calder, Londres) : « Etant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup, nous devons au moins ne rien négliger de ce qui peut contribuer à son discrédit. Y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter à travers » (*Cap au pire* dira au contraire : « pas de suintement »).

23. Souvent l'image arrive mal à se dégager d'une image-souvenir, notamment dans *Compagnie*. Et parfois la voix est animée d'une volonté perverse d'imposer un souvenir particulièrement cruel : ainsi dans la pièce pour télévision *Dis Joe* (*Comédie et actes divers*).

24. *Comment c'est*, p. 119 (et, sur un peu de bleu un peu de blanc, et la « vie là-haut », p. 88, 93, 96).

25. *L'Image*, p. 18 (Et *Comment c'est*, p. 33 : une belle image belle je veux dire par le mouvement la couleur... »).

26. *Le Monde et le Pantalon*, p. 20 (et sur les deux sortes d'images, chez Bram et Geer van Velde, image figée et image frissonnante).

27. *Bing* (*Têtes-mortes*) : Bing déclenche un murmure ou un silence, le plus souvent accompagnés d'une image.

28. Cf. la voix dans la pièce pour télévision *Trio du Fantôme*. Dans *Catastrophe*, la voix de l'Assistante et celle du Metteur en scène se répondent pour décrire l'image à faire, et la faire.

29. Dans *Paroles et musique* (pièce radiophonique, *Comédie et actes divers*), on assiste à la mauvaise volonté de Paroles, trop attachée au ressassement du souvenir personnel, qui se refuse à suivre la musique.

30. L'œuvre de télévision comporte les quatre pièces publiées ici (*Trio du Fantôme*, 1975,... *que nuages...*, 1976, *Nacht und Träume*, 1982, *Quad*, 1982), ainsi que *Dis Joe*, 1965, publié dans *Comédie et actes divers*. Nous verrons pourquoi cette première pièce n'a pas été reprise ici.

31. *Pour finir encore*, p. 16.

32. Déjà chez les animaux, les ritournelles ne sont pas faites seulement de cris et de chants, mais de couleurs, postures et mouvements, comme on le voit dans les marquages de territoire et les parades nuptiales. C'est vrai aussi des ritournelles humaines. Félix Guattari a étudié le rôle des ritournelles dans l'œuvre de Proust (*L'Inconscient machinique*, « les ritournelles du temps perdu », Ed. Encres) : par exemple la combinaison de la petite phrase de Vinteuil avec des couleurs, des postures et des mouvements.

33. *Watt*, p. 32.

34. *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 119-121. Et *Comment c'est*, p. 125-129.

35. *Le Monde et le Pantalon*, p. 20.

36. *Murphy*, p. 181.

37. *Pour finir encore*, p. 16 ; et *Bing* (*Têtes-mortes*, p. 66).

Quad, sans mots, sans voix, est *un* quadrilatère, *un* carré. Il est pourtant parfaitement déterminé, possède telles dimensions, mais n'a pas d'autres déterminations que ses singularités formelles, sommets équidistants et centre, pas d'autres contenus ou occupants que les quatre personnages semblables qui le parcourent sans cesse. C'est un espace quelconque fermé, globalement défini. Les personnages mêmes, petits et maigres, asexués, encapuchonnés, n'ont d'autres singularités que de partir chacun d'un sommet comme d'un point cardinal, personnages quelconques qui parcourent le carré chacun suivant un cours et dans des directions données. On peut toujours leur affecter une lumière, une couleur, une percussion, un bruit de pas qui les distinguent. Mais c'est une manière de les reconnaître ; ils ne sont en eux-mêmes déterminés que spatialement, ils ne sont eux-mêmes affectés de rien d'autre que leur ordre et leur position. Ce sont des personnages inaffectés dans un espace inaffectable. *Quad* est une ritournelle essentiellement motrice, avec pour musique le frottement des chaussons. On dirait des rats. La forme de la ritournelle est la série, qui ne concerne plus ici des objets à combiner, mais seulement des parcours sans objet. La série a un *ordre*, d'après lequel elle croît et décroît, recroît et redécroît, suivant l'apparition et la disparition des personnages aux quatre coins du carré : c'est un canon. Elle a un *cours* continu, suivant la succession des segments parcourus, un côté, la diagonale, un côté... etc. Elle a un *ensemble*, que Beckett caractérise ainsi : « quatre solos possibles, tous ainsi épuisés ; six duos possibles, tous ainsi épuisés (*dont deux par deux fois*) ; quatre trios possibles *deux fois*, tous ainsi épuisés » ; un quatuor quatre fois. L'ordre, le cours et l'ensemble rendent le mouvement d'autant plus inexorable qu'il est sans objet, comme un tapis roulant qui ferait apparaître et disparaître les mobiles.

Le texte de Beckett est parfaitement clair : il s'agit d'épuiser l'espace. Il n'y a pas de doute que les personnages se fatiguent, et leurs pas se feront de plus en plus traînants. Pourtant, la fatigue concerne surtout un aspect mineur de l'entreprise : le nombre de fois où une combinaison possible est réalisée (par

exemple deux des duos sont réalisés deux fois, les quatre trios, deux fois, le quatuor quatre fois). Les personnages fatiguent d'après le nombre de réalisations. Mais le possible est accompli, indépendamment de ce nombre, par les personnages épuisés et qui l'épuisent. Le problème est : par rapport à quoi va se définir l'épuisement, qui ne se confond pas avec la fatigue ? Les personnages réalisent et fatiguent aux quatre coins du carré, sur les côtés et les diagonales. Mais ils accomplissent et épuisent au centre du carré, là où les diagonales se croisent. C'est là, dirait-on, la potentialité du carré. La potentialité est un double possible. C'est la possibilité qu'un événement lui-même possible se réalise dans l'espace considéré. La possibilité que quelque chose se réalise, et celle que quelque part *le* réalise. La potentialité du carré, c'est la possibilité que les quatre corps en mouvement qui le peuplent se rencontrent, par 2, 3 ou 4, suivant l'ordre et le cours de la série². Le centre est précisément l'endroit où ils peuvent se rencontrer ; et leur rencontre, leur collision, n'est pas un événement parmi d'autres, mais la seule possibilité d'événement, c'est-à-dire la potentialité de l'espace correspondant. Épuiser l'espace, c'est en exténuer la potentialité, en rendant toute rencontre impossible. La solution du problème est, dès lors, dans ce léger décrochage central, ce déhanchement, cet écart, ce hiatus, cette ponctuation, cette syncope, rapide esquivé ou petit saut qui prévoit la rencontre et la conjure. La répétition n'ôte rien au caractère décisif, absolu, d'un tel geste. Les corps s'évitent respectivement mais ils évitent le centre absolument. Ils se déhanchent au centre pour s'éviter, mais chacun se déhanche en solo pour éviter le centre. Ce qui est dépotentialisé, c'est l'espace, « Piste juste assez large pour qu'un seul corps jamais deux ne s'y croisent³ ».

Quad est proche d'un ballet. Les concordances générales de l'œuvre de Beckett avec le ballet moderne sont nombreuses : l'abandon de tout privilège de la stature verticale ; l'agglutination des corps pour tenir debout ; la substitution d'un espace quelconque aux étendues qualifiées ; le remplacement de toute histoire ou narration par un « gestus » comme logique des postures et positions ; la recherche d'un minimalisme ; l'investissement par la danse de la marche et de ses accidents ; la conquête de dissonances

gestuelles... Il est normal que Beckett demande aux marcheurs de *Quad* « une certaine expérience de la danse ». Non seulement les marches l'exigent, mais le hiatus, la ponctuation, la dissonance.

C'est proche aussi d'une œuvre musicale. Une œuvre de Beethoven, « Trio du Fantôme », apparaît dans une autre pièce de télévision de Beckett et lui donne son titre. Or le deuxième mouvement du Trio, que Beckett utilise, nous fait assister à la composition, décomposition, recomposition d'un thème à deux motifs, à deux ritournelles. C'est comme la croissance et décroissance d'un composé plus ou moins dense sur des lignes mélodiques et harmoniques, surface sonore parcourue par un mouvement continu obsédant, obsessionnel. Mais il y a tout autre chose aussi : une sorte d'érosion centrale qui se présente d'abord comme une menace dans les basses, et s'exprime dans le trille ou le flottement du piano, comme si l'on allait quitter la tonalité pour une autre ou *pour rien*, trouant la surface, plongeant dans une dimension fantomatique où les dissonances viendraient seulement ponctuer le silence. Et c'est bien ce que Beckett souligne, chaque fois qu'il parle de Beethoven : un art des dissonances inouï jusqu'alors, un flottement, un hiatus, « une ponctuation de déhiscence », un accent donné par ce qui s'ouvre, se dérobe et s'abîme, un écart qui ne ponctue plus que le silence d'une fin dernière⁴. Mais pourquoi le Trio, s'il présente effectivement ces traits, ne vient-il pas accompagner *Quad* auquel il convient si bien ? Pourquoi va-t-il ponctuer une autre pièce ? Peut-être parce que *Quad* n'a pas à illustrer une musique qui reçoit un rôle ailleurs en développant autrement sa dimension fantomatique.

Trio du Fantôme comporte voix et musique. Il concerne encore l'espace, pour en épuiser les potentialités, mais d'une tout autre façon que *Quad*. On croirait d'abord une étendue qualifiée par les éléments qui l'occupent : le sol, les murs, la porte, la fenêtre, le grabat. Mais ces éléments sont défonctionnalisés, et la voix les nomme successivement pendant que la caméra les montre en gros plan, parties grises rectangulaires homogènes homologues d'un même espace, distinguées seulement par les nuances de gris : dans l'ordre de succession, *un* échantillon du sol, *un* échantillon de mur, *une* porte sans

poignée, *une* fenêtre opaque, *un* grabat vu d'en haut. Ces objets dans l'espace sont strictement identiques à des parties d'espace. C'est donc un espace quelconque, au sens précédemment défini, tout à fait déterminé, mais il est localement déterminé, non pas globalement comme dans *Quad* : une succession de bandes grises égales. C'est un espace quelconque à fragmentation, par gros plans, tel que Robert Bresson en indiquait la vocation filmique : la fragmentation « est indispensable si on ne veut pas tomber dans la représentation... Isoler les parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance⁵ ». Les déconnecter pour une nouvelle connexion. La fragmentation est le premier pas d'une dépotentialisation de l'espace, par voie locale.

Certes, l'espace global a d'abord été donné, en plan général. Mais, même là, ce n'est pas comme dans *Quad* où la caméra est fixe et surélevée, extérieure à l'espace plan fermé, opérant nécessairement de façon continue. Certes, un espace global peut être épuisé par le seul pouvoir d'une caméra fixe, immobile et continue, opérant avec un zoom. Un cas célèbre est *Wavelength* de Michael Snow : le zoom de quarante-cinq minutes explore un espace rectangulaire quelconque, et rejette les événements à mesure de sa progression en les dotant seulement d'une existence fantomatique, par exemple en surimpression négative, jusqu'à ce qu'il rejoigne le mur du fond garni d'une image de mer vide où tout l'espace s'abîme. C'est, dit-on, « l'histoire de la diminution progressive d'une pure potentialité⁶ ». Mais, outre que Beckett n'aime pas les procédés spéciaux, les conditions du problème du point de vue d'une reconstruction locale exigent que la caméra soit mobile, avec travellings, et discontinue, avec coupes franches : tout est noté et quantifié. C'est que l'espace du *Trio* n'est déterminé que sur trois côtés, est, nord et ouest, le sud étant constitué par la caméra comme paroi mobile. Ce n'est pas l'espace fermé de *Quad*, à une seule potentialité centrale, mais un espace à trois potentialités, la porte à l'est, la fenêtre au nord, le grabat à l'ouest. Et, comme ce sont des parties d'espace, les mouvements de caméra et les coupes constituent le passage de l'une à l'autre, et leur succession, leurs substitution, toutes ces bandes grises qui composent l'espace suivant les exigences du traitement local.

Mais aussi (et c'est le plus profond du *Trio*), toutes ces parties plongent dans le vide, chacune à sa manière, chacune faisant monter le vide dans lequel elles plongent, la porte s'ouvrant sur un couloir obscur, la fenêtre donnant sur une nuit pluvieuse, le grabat tout plat qui montre son propre vide. Si bien que le passage et la succession d'une partie à une autre *ne font que connecter ou raccorder d'insondables vides*. Telle est la nouvelle connexion, proprement fantomatique, ou le second pas de la dépotentialisation. Il correspond à la musique de Beethoven quand elle arrive à ponctuer le silence, et quand une « passerelle de sons » ne connecte plus que des « abîmes de silence insondables »². Particulièrement le Trio, où le flottement, le trémolo indiquent déjà les trous de silence sur lesquels passe la connexion sonore, au prix des dissonances.

La situation est celle-ci : une voix de femme enregistrée, prédéterminée, prédisante, dont la source est hors champ, annonce en murmurant que le personnage « va croire qu'il entend la femme approcher ». Assis sur un tabouret près de la porte et tenant un magnétophone, le personnage se lève, pose l'appareil et comme un veilleur de nuit ou une sentinelle fantomatiques, s'approche de la porte, puis de la fenêtre, puis du grabat. Il y a des recommencements, des retours à la position assise, et la musique ne sort du magnétophone que lorsque le personnage est assis, penché sur l'appareil. Cette situation générale n'est pas sans ressemblance avec *Dis Joe*, qui est la première pièce de Beckett pour télévision. Mais les différences avec le *Trio* sont plus grandes encore. C'est que la voix féminine ne présentait pas les objets, et que ceux-ci ne se confondaient pas avec des parties d'espace plates et équivalentes : outre la porte et la fenêtre, il y avait un placard qui introduisait une profondeur intérieure à la chambre, et le lit avait un dessous, au lieu d'être un grabat posé sur le sol. Le personnage était traqué, et la voix avait pour fonction non pas de nommer et d'annoncer, mais de rappeler, de menacer, de persécuter. C'était encore la langue II. La voix avait des intentions, des intonations, elle évoquait des souvenirs personnels insupportables au personnage, et s'enfonçait dans cette dimension mémorielle, sans pouvoir s'élever à la dimension fantomatique d'un

impersonnel indéfini. C'est seulement le *Trio* qui y atteint : une femme, un homme et un enfant, sans aucune coordonnée personnelle. De *Dis Joe* au *Trio* se produit une sorte d'épurement vocal et spatial qui fait que la première pièce a plutôt une valeur préparatoire et introduit à l'œuvre de télévision plus qu'elle n'en fait pleinement partie (elle n'est pas reproduite ici)⁸. Dans le *Trio*, la voix murmurante est devenue neutre, blanche, sans intention, sans résonance, et l'espace est devenu quelconque, sans dessous ni profondeur, n'ayant d'autres objets que ses propres parties. C'est le dernier pas de la dépotentialisation, un pas double, puisque la voix tarit le possible en même temps que l'espace exténue ses potentialités. Tout indique que c'est la même, la femme qui parle du dehors et celle qui pourrait surgir dans cet espace. Entre les deux, pourtant, la voix hors champ et le pur champ d'espace, il y a scission, ligne de séparation, comme dans le théâtre grec, le Nô japonais ou le cinéma des Straub et de Marguerite Duras⁹. C'est comme si l'on jouait simultanément une pièce radiophonique et un film muet : nouvelle forme de disjonction incluse. Ou plutôt c'est comme un plan de séparation où s'inscrivent d'un côté les silences de la voix, et de l'autre côté les vides de l'espace (coupes franches). C'est sur ce plan du fantôme que s'élance la musique, connectant les vides et les silences, suivant une ligne de crête comme une limite à l'infini.

Les trios sont nombreux : la voix, l'espace, la musique ; la femme, l'homme et l'enfant ; les trois positions principales de la caméra ; la porte à l'est, la fenêtre au nord, le grabat à l'ouest, trois potentialités de l'espace... La voix dit : « il va maintenant croire qu'il entend la femme approcher ». Mais nous ne devons pas penser qu'il ait peur et se sente menacé ; c'était vrai pour *Dis Joe*, mais non plus ici. Pas davantage, il ne souhaite et n'attend la femme, au contraire. Il n'attend que la fin, la fin dernière. Tout le *Trio* est organisé pour en finir, la fin tant souhaitée est toute proche : la musique (absente de *Dis Joe*), la musique de Beethoven est inséparable d'une conversion au silence, d'une tendance à l'abolition dans les vides qu'elle connecte. En vérité, le personnage a exténué toutes les potentialités de l'espace, pour autant qu'il a traité les trois sources comme de simples parties semblables et aveugles flottant dans le vide : *il a rendu impossible l'arrivée de la femme*. Même le grabat est si plat qu'il

témoigne de son vide. Pourquoi cependant le personnage recommence-t-il, longtemps après que la voix s'est tarie, pourquoi revient-il à la porte, à la fenêtre, à la tête du grabat ? Nous l'avons vu, c'est que la fin *aura été*, bien avant qu'il puisse le savoir : « tout continuera tout seul, jusqu'à ce que l'ordre arrive, de tout arrêter¹⁰ ». Et quand le petit messenger muet surgit, ce n'est pas pour annoncer que la femme ne viendra pas, comme si c'était une mauvaise nouvelle, mais pour apporter l'ordre tant espéré de tout arrêter, tout étant bien fini. Au moins le personnage avait-il un moyen de pressentir que la fin était toute proche. La langue III ne comporte pas seulement de l'espace, mais de l'image. Or, la pièce possède un miroir, qui joue un grand rôle, et se distingue de la série porte-fenêtre-grabat puisqu'il n'est pas visible de la « position caméra plan général » et n'intervient pas dans les présentations du début ; il sera d'ailleurs apparié au magnétophone (« petit rectangle gris, mêmes dimensions que le magnétophone »), non pas aux trois choses. Bien plus, quand le personnage se penche sur lui pour la première fois, sans qu'on puisse le voir encore, c'est la seule fois où la voix prédisante se trouve surprise, prise au dépourvu : « Ah ! » ; et quand on voit enfin le miroir, dans la position plus rapprochée de la caméra, surgit l'Image, c'est-à-dire le visage du personnage abominable. L'image quittera son support et se fera flottante en gros plan, pendant que le second mouvement du Trio achève ses dernières mesures amplifiées. Le visage se met à sourire, étonnant sourire fourbe et rusé de quelqu'un qui touche au but de son « délire retors » : il a *fait* l'image¹¹.

Le *Trio* va de l'espace à l'image. L'espace quelconque appartient déjà à la catégorie de possibilité, parce que ses potentialités rendent possible la réalisation d'un événement lui-même possible. Mais l'image est plus profonde, parce qu'elle décolle de son objet pour être elle-même un processus, c'est-à-dire un événement comme possible, qui n'a même plus à se réaliser dans un corps ou un objet : quelque chose comme le sourire sans chat de Lewis Carroll. D'où le soin avec lequel Beckett fait l'image : déjà dans *Dis Joe* le visage souriant apparaissait en image, mais sans qu'on pût voir la bouche, la pure possibilité du sourire étant dans les yeux, et dans les deux commissures allant vers le haut, le reste n'étant pas pris dans le plan. Un affreux sourire sans

bouche. Dans... *que nuages...*, le visage féminin « n'a presque pas de tête, un visage sans tête suspendu dans le vide » ; et dans *Nacht und Träume*, le visage rêvé est comme gagné par le linge qui en essuie la sueur, tel un visage de Christ, et flotte dans l'espace¹². Mais, s'il est vrai que l'espace quelconque ne se sépare pas d'un habitant qui en exténue des potentialités, l'image à plus forte raison reste inséparable du mouvement par lequel elle se dissipe d'elle-même : le visage s'incline, se détourne, s'efface ou se défait comme un nuage, une fumée. L'image visuelle est entraînée par la musique, image sonore qui court à sa propre abolition. Toutes deux filent vers la fin, tout possible épuisé.

Le *Trio* nous menait de l'espace aux portes de l'image. Mais... *que nuages...* pénètre dans le « sanctuaire » : le sanctuaire, c'est le lieu où le personnage va faire l'image. Ou plutôt, dans un retour aux théories post-cartésiennes de *Murphy*, il y a maintenant deux mondes, un physique et un mental, un corporel et un spirituel, un réel et un possible¹³. Le physique semble fait d'une étendue qualifiée, avec une porte à gauche donnant sur des « chemins vicinaux », par laquelle le personnage sort et rentre, à droite un cagibi dans lequel il change de vêtements, et en haut le sanctuaire où il s'engouffre. Mais tout cela n'existe que dans la voix qui est celle du personnage lui-même. Ce que nous voyons, au contraire, c'est seulement un espace quelconque, déterminé comme un cercle cerné de noir, de plus en plus sombre à mesure qu'on s'approche de la périphérie, de plus en plus clair quand on s'approche du centre : la porte, le cagibi, le sanctuaire ne sont que des directions dans le cercle, ouest, est, nord et loin au sud, hors du cercle, la caméra immobile. Quand il va dans une direction, le personnage s'enfonce seulement dans l'ombre ; quand il *est* dans le sanctuaire, il apparaît seulement en plan rapproché, de dos, « assis sur un tabouret invisible, courbé sur une table invisible ». Le sanctuaire n'a donc qu'une existence mentale ; c'est un « cabinet mental », comme disait *Murphy*, et qui répond à la loi des inverses telle que *Murphy* la dégage : « tout mouvement dans ce monde de l'esprit exigeait dans le monde du corps un état de repos ». C'est cela précisément l'image : non pas une représentation d'objet, mais un mouvement dans le monde de l'esprit. L'image est la vie spirituelle, la « vie là-haut » de *Comment*

c'est. On ne peut épuiser les joies, les mouvements et les acrobaties de la vie de l'esprit que si le corps reste immobile, recroquevillé, assis, sombre, lui-même épuisé : c'est ce que Murphy appelait « la connivence », l'accord parfait entre le besoin du corps et le besoin de l'esprit, le double épuisement. Le sujet de... *que nuages...* est ce besoin de l'esprit, cette vie là-haut. Ce qui compte n'est plus l'espace quelconque, mais l'image mentale à laquelle il conduit.

Certes, il n'est pas facile de faire une image. Il ne suffit pas de penser à quelque chose ou à quelqu'un. La voix dit : « Lorsque je pensais à elle..., Non... Non, pas exact... ». Il faut une obscure tension spirituelle, une *intensio* seconde ou troisième comme disaient les auteurs du Moyen Âge, une évocation silencieuse qui soit aussi une invocation et même une convocation, et une révocation, puisqu'elle élève la chose ou la personne à l'état d'indéfini : *une femme...* « J'appelle devant l'œil de l'esprit », s'écriait Willie¹⁴. Neuf cent quatre-vingt-dix-huit fois sur mille, on rate et rien n'apparaît. Et quand on réussit, l'image sublime envahit l'écran, visage féminin sans contour, et tantôt disparaît aussitôt, « d'une même haleine », tantôt s'attarde avant de disparaître, tantôt murmure quelques mots du poème de Yeats. De toute façon, l'image répond aux exigences de Mal vu Mal dit, Mal vu Mal entendu, qui règnent dans le royaume de l'esprit. Et, en tant que mouvement spirituel, elle ne se sépare pas du processus de sa propre disparition, de sa dissipation, prématuré ou non. L'image est un souffle, une haleine, mais expirante, en voie d'extinction. L'image est ce qui s'éteint, se consume, une chute. C'est une intensité pure, qui se définit comme telle par sa hauteur, c'est-à-dire son niveau au-dessus de zéro, qu'elle ne décrit qu'en tombant¹⁵. Ce qui est retenu du poème de Yeats, c'est l'image visuelle de nuages passant dans le ciel et se défaisant à l'horizon, et l'image sonore du cri d'un oiseau qui s'éteint dans la nuit. C'est en ce sens que l'image concentre une énergie potentielle qu'elle entraîne dans son processus d'autodissipation. Elle annonce que la fin du possible est proche, pour le personnage de... *que nuages...*, comme pour Winnie qui sentait un « zéphyr », un « souffle », juste avant le noir éternel, la nuit noire sans issue. Il n'y a plus d'image, pas plus que d'espace : au-delà du possible il n'y a que le noir, comme dans le troisième et dernier état de

Murphy, là où le personnage ne se meut plus en esprit, mais est devenu un atome indiscernable, aboulique, « dans le noir de la liberté absolue¹⁶ ». C'est le mot de la fin, « plus mèche ».

C'est toute la dernière strophe du poème de Yeats qui convient à... *que nuages...* : les deux épuisements pour produire la fin qui emporte l'Assis. Mais la rencontre de Beckett avec Yeats déborde cette pièce ; non pas que Beckett reprenne le projet d'introduire le Nô comme accomplissement dans le théâtre. Mais les convergences de Beckett avec le Nô, même involontaires, supposent peut-être le théâtre de Yeats, et se manifestent pour leur compte dans l'œuvre de télévision¹⁷. Ce qu'on a appelé un « poème visuel », un théâtre de l'esprit qui se propose, non pas de dérouler une histoire, mais de dresser une image ; les mots qui font décor pour un réseau de parcours dans un espace quelconque ; l'extrême minutie de ces parcours, mesurés et récapitulés dans l'espace et dans le temps, par rapport à ce qui doit rester indéfini dans l'image spirituelle ; les personnages comme « sur-marionnettes », et la caméra comme personnage ayant un mouvement autonome, furtif ou fulgurant, en antagonisme avec le mouvement des autres personnages ; le refus des moyens artificiels (ralenti, surimpression, etc.) comme ne convenant pas aux mouvements de l'esprit...¹⁸. Seule la télévision selon Beckett satisfait à ces exigences.

Faire l'image est encore l'opération de *Nacht und Träume*, mais cette fois le personnage n'a pas de voix pour parler et n'en entend pas, pas plus qu'il ne peut se mouvoir, assis tête vide sur mains atrophiées, « yeux clos écarquillés ». C'est un nouvel épurement, « Plus mèche moins. Plus mèche pire. Plus mèche néant. Plus mèche encore¹⁹. » C'est la nuit, et il va rêver. Faut-il croire qu'il s'endort ? Plutôt croire Blanchot quand il déclare que le sommeil trahit la nuit, parce qu'il en fait une interruption entre deux jours, permettant au suivant de succéder au précédent²⁰. On se contente souvent de distinguer la rêverie diurne, ou rêve éveillé, et le rêve de sommeil. Mais c'est question de fatigue et de repos. On rate ainsi le troisième état, le plus important peut-être : l'insomnie, seule adéquate à la nuit, et le rêve d'insomnie, qui est affaire

d'épuisement. L'épuisé, c'est l'écarquillé. On rêvait dans le sommeil, mais on rêve à côté de l'insomnie. Les deux épuisements, le logique et le physiologique, « la tête et les poumons », comme dit Kafka, se donnent rendez-vous derrière notre dos. Kafka et Beckett ne se ressemblent guère, mais ils ont en commun le rêve insomniaque²¹. Dans le rêve d'insomnie, il ne s'agit pas de réaliser l'impossible, mais d'épuiser le possible, soit en lui donnant un maximum d'extension qui permet de le traiter comme un réel diurne réveillé, à la manière de Kafka, soit, comme Beckett, en le réduisant à un minimum qui le soumet au néant d'une nuit sans sommeil. Le rêve est le gardien de l'insomnie, pour l'empêcher de dormir. L'insomnie est la bête tapie qui s'étend aussi loin que les jours et se resserre aussi fort que la nuit. Terrifiante posture de l'insomnie.

L'insomniaque de *Nacht und Träume* se prépare à ce qu'il a à faire. Il est assis, les mains assises sur la table, la tête assise sur les mains : un simple mouvement des mains qui se mettraient sur la tête, ou du moins se dégageraient, est une possibilité qui ne peut apparaître qu'en rêve, comme un tabouret volant... Mais ce rêve, il faut le *faire*. Le rêve de l'épuisé, de l'insomniaque, de l'aboulique, n'est pas comme le rêve du sommeil qui se fait tout seul dans la profondeur du corps et du désir, c'est un rêve de l'esprit, qui doit être fait, fabriqué. Le « rêvé », l'image, sera le même personnage dans la même position assise, inversé, profil gauche au lieu de profil droit, et au-dessus du rêveur ; mais, pour que les mains rêvées se dégagent en image, il faudra que d'autres mains, d'une femme, volettent et soulèvent la tête, l'abreuvent à un calice, l'essuient d'un linge, de telle façon que, tête maintenant levée, le personnage rêvé puisse tendre ses mains vers l'une de celles qui condensent et dispensent l'énergie dans l'image. Il semble que cette image atteigne à une intensité déchirante, jusqu'à ce que la tête retombe sur trois mains, la quatrième se posant sur le crâne. Et quand l'image se dissipe, on croirait entendre une voix : le possible est accompli, « c'est fait j'ai fait l'image ». Mais il n'y a pas de voix qui parle, pas plus que dans *Quad*. Il n'y a que la voix d'homme qui fredonne et chantonne les dernières mesures de l'humble ritournelle emportée par la musique de Schubert, « Doux rêves revenez... », une fois

avant l'apparition de l'image, une fois après sa disparition. L'image sonore, musique, relaie l'image visuelle, et ouvre le vide ou le silence de la fin dernière. Cette fois, c'est Schubert, tant aimé de Beckett, qui opère un hiatus ou saut, une sorte de décrochage sur un mode très différent de celui de Beethoven. C'est la voix mélodique monodique qui saute hors de l'étagage harmonique réduit au minimum, pour mener une exploration des intensités pures qui s'éprouve dans la manière dont le son s'éteint. Un vecteur d'abolition chevauché par la musique.

Dans son œuvre de télévision, Beckett épuise deux fois l'espace, et deux fois l'image. Beckett a supporté de moins en moins les mots. Et la raison pour laquelle il devait les supporter de moins en moins, il le savait depuis le début : la difficulté particulière de « forer des trous » à la surface du langage, pour que paraisse enfin « ce qui est tapi derrière ». On peut le faire sur la surface de la toile peinte, comme Rembrandt, Cézanne ou Van Velde, sur la surface du son, comme Beethoven ou Schubert, afin que surgisse le vide ou le visible en soi, le silence ou l'audible en soi ; mais « y a-t-il une seule raison pour que la surface du mot, affreusement tangible, ne puisse être dissoute²² ? ». Ce n'est pas seulement que les mots sont menteurs ; ils sont tellement grevés de calculs et de significations, et aussi d'intentions et de souvenirs personnels, de vieilles habitudes qui les cimentent, que leur surface à peine entamée se referme. Elle colle. Elle nous emprisonne et nous étouffe. La musique arrive à transformer la mort de telle jeune fille en *une jeune fille meurt*, elle opère cette extrême détermination de l'indéfini comme intensité pure qui perce la surface, comme dans le « Concerto à la mémoire d'un ange ». Mais les mots ne le peuvent pas, avec leurs adhérences qui les maintiennent dans le général ou dans le particulier. Ils manquent de cette « ponctuation de déhiscence », cette « déliaison » qui vient d'une lame de fond propre à l'art. C'est la télévision qui, pour une part, permet à Beckett de surmonter l'infériorité des mots : soit en se passant des mots parlés comme dans *Quad* et dans *Nacht und Träume* ; soit en s'en servant pour énumérer, présenter, ou faire décor, ce qui permet de les desserrer et d'introduire entre eux des choses ou des mouvements (*Trio du*

Fantôme, ... que nuages...) ; soit en retenant quelques mots écartés suivant un intervalle ou une mesure, le reste passant dans un murmure à peine audible comme à la fin de *Dis Joe* ; soit en en prenant quelques-uns dans la mélodie qui leur donne la ponctuation dont ils manquent, dans *Nacht und Träume*. A la télévision, toutefois, c'est autre chose que les mots, *musique ou vision*, qui vient ainsi desserrer leur étreinte, les écarter ou même les mettre tout à fait à l'écart. N'y a-t-il donc aucun salut des mots, comme un nouveau style enfin où les mots s'écarteraient d'eux-mêmes, où le langage devient poésie, de manière à produire effectivement les visions et les sons qui restaient imperceptibles derrière l'ancien langage (« le vieux style ») ? Des visions ou des sons, comment les distinguer ?, si purs et si simples, si forts, qu'on les appelle *mal vu mal dit*, quand les mots se percent et se retournent d'eux-mêmes pour montrer leur propre dehors. Musique propre de la poésie lue voix haute et sans musique. Beckett, dès le début, réclame un style qui procéderait à la fois par perforation et prolifération du tissu (« a breaking down and multiplication of tissue »). Il s'élabore à travers les romans et le théâtre, affleure dans *Comment c'est*, éclate dans la splendeur des derniers textes. Et c'est tantôt de brefs segments qui s'ajoutent sans cesse à l'intérieur de la phrase pour tendre à tout rompre la surface des mots, comme dans le poème *Comment dire* :

« Folie vu ce –
ce –
comment dire –
ceci –
ce ceci –
ceci-ci –
tout ce ceci-ci –
folie donné tout ce –
vu –
folie vu tout ce ceci-ci que de –
que de –
comment dire –

voir –
 entrevoir –
 croire entrevoir –
 vouloir croire entrevoir –
 folie que de vouloir croire entrevoir quoi –
 23 »

Et c'est tantôt des traits qui criblent la phrase pour réduire sans cesse la surface des mots comme dans le poème *Cap au pire* :

« Le meilleur moindre. Non. Néant le meilleur. Le meilleur pire. Non. Pas le meilleur pire. Néant pas le meilleur pire. Moins meilleur pire. Non. Le moins. Le moins meilleur pire. Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre. Dire ce meilleur pire. Avec des mots qui réduisent dire le moindre meilleur pire

.

Hiatus pour lorsque les mots disparus²⁴. »

1. Dans les romans comme *Watt*, la série pouvait déjà mettre en jeu des mouvements, mais en rapport avec des objets ou des comportements.

2. *Molloy* et *L'Innommable* comportent, dès leurs premières pages, une méditation sur la rencontre de deux corps.

3. *Pour finir encore et autres foirades*, p. 53.

4. *Dream of Fair to Middling Women*, 1932, et la lettre de 1937 à Axel Kaun (*Disjecta*). Beckett souligne chez Beethoven « une ponctuation de déhiscence, des flottements, la cohérence défaite... ». André Bernold a commenté ces textes de Beckett sur Beethoven, dans un très bel article : « Cupio dissolvi, note sur Beckett musicien », *Détail*, Atelier de la Fondation Royaumont, n° 3/4, 1991. Les

musicologues analysant le second mouvement du trio de Beethoven marquent les figurations en trémolo du piano, auxquelles succèdent un finale « qui s'élance tout droit vers la mauvaise tonalité et qui s'y arrête... » (Anthony Burton).

5. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, p. 95-96.

6. P.A. Sitney, « Le film structurel », in *Cinéma, théorie, lectures*, Ed. Klincksieck, p. 342 : sur le film de Snow. Avant Snow, Beckett avait fait une opération analogue, mais dans des conditions purement radiophoniques : *Cendres*. Le personnage, qu'on entend marcher sur les galets près de la mer, évoque des bruits-souvenirs qui répondent à son appel. Mais ils cessent bientôt de répondre, la potentialité de l'espace sonore étant épuisée, et le bruit de la mer engloutit tout.

7. Cf. *Disjecta*. Et, sur la ponctuation, la connexion musicale des silences et la conversion de la musique au silence, cf. André Bernold, p. 26, 28.

8. *Dis Joe* a paru dans *Comédie et actes divers*.

9. La scission voix-image visuelle peut avoir des conséquences opposées : chez Beckett, il s'agit d'une dépotentialisation de l'espace, mais, chez les Straub ou Marguerite Duras, c'est au contraire une potentialisation de la matière. Une voix s'élève pour parler de ce qui s'est passé sous l'espace vide, actuellement montré. Des voix s'élèvent pour parler d'un ancien bal qui s'est passé dans la même salle que le bal muet aujourd'hui montré. La voix s'élève pour évoquer ce qui est enfoui dans la terre comme un potentiel encore actif.

10. Cf. *L'Innommable*, p. 169.

11. « Délire retors » apparaît dans le poème de Yeats de... *que nuages...*

12. Jim Lewis, l'opérateur de Beckett pour toutes les pièces de télévision réalisées à Stuttgart, parle des problèmes techniques correspondant à ces trois cas (*Revue d'esthétique*, p. 371 sq.). Notamment pour *Dis Joe*, Beckett voulait que les coins des lèvres montent dans l'image d'un quart de centimètre, et non d'un demi.

13. C'est le grand chapitre VI de *Murphy*, « Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat », p. 81-85.

14. *Oh les beaux jours*, p. 80. C'est une formule empruntée à Yeats (« Au puits de l'épervier », *Empreintes*, juin 1978, p. 2). On trouve des formules semblables chez Klossowski : « au lieu de nommer l'esprit à Roberte, c'est le contraire qui s'est produit... Du coup Roberte devient l'objet d'un pur esprit... » (*Roberte ce soir*, Éd. de Minuit, p. 31). Klossowski, pour son compte, relie l'invocation et la révocation, en rapport avec les voix, les souffles.

15. Le problème de la dissipation de l'image, ou de la Figure, apparaît en termes très voisins dans la peinture de Bacon.

16. *Murphy*, p. 84-85.

17. Sur « Yeats et le Nô », l'article de Jacqueline Genet, qui fait des rapprochements avec Beckett : *W.B. Yeats*, L'Herne. Sur les rapports éventuels de Beckett avec le Nô, cf. *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 102, 1981.

18. C'est dans *Film (Comédie et actes divers)* que la caméra acquiert au maximum un mouvement antagoniste ; mais le cinéma a besoin de « truquage » plus que la télévision (cf. le problème technique de *Film*, p. 130), et le contrôle de l'image y est beaucoup plus difficile.

19. *Cap au pire*, p. 27, 62.

20. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, p. 281 : « la nuit, l'essence de la nuit ne nous laisse pas dormir ».

21. Cf. Kafka, *Préparatifs de nocce à la campagne*, Gallimard, p. 12 : « Je n'ai même pas besoin d'aller moi-même à la campagne, ce n'est pas nécessaire. J'y envoie mon corps habillé... Moi, pendant ce temps, je suis couché dans mon lit sous une couverture brune tirée tout uniment sur moi, exposé à l'air qui souffle par la porte entrouverte. » Et, dans le numéro d'*Obliques* sur Kafka, cf. le texte de Groethuysen : « Ils sont restés éveillés pendant leur sommeil ; ils ont tenu les yeux ouverts pendant qu'ils dormaient... C'est un monde sans sommeil. Le monde du dormeur éveillé. Tout est clair d'une clarté effrayante... »

22. Cf. les deux textes repris dans *Disjecta*.

23. « Comment dire », (*Poèmes*).

24. *Cap au pire*, p. 41, 53.

OUVRAGES DE SAMUEL BECKETT



Romans et nouvelles

Bande et sarabande

Murphy

Watt (“double”, n° 48)

Premier amour

Mercier et Camier (“double”, n° 38)

Molloy (“double”, n° 7)

Malone meurt (“double”, n° 30)

L’Innommable (“double”, n° 31)

Nouvelles (L’expulsé, Le calmant, La fin) et Textes pour rien

L’Image

Comment c’est

Têtes-mortes (D’un ouvrage abandonné, Assez, Imagination morte imaginez,
Bing, Sans)

Le Dépeupleur

Pour finir encore et autres foirades (Immobile, Foirades I-IV, Au loin un
oiseau, Se voir, Un soir, La falaise, Plafond, Ni l’un ni l’autre)

Compagnie

Mal vu mal dit

Cap au pire

Soubresauts

Poèmes

Les Os d’Écho

Peste soit de l’horoscope et autres poèmes

Poèmes, *suivi de* mirlitonnades

Essais

Proust

Le Monde et le pantalon, *suivi de* Peintres de l'empêchement

Trois dialogues

Théâtre, télévision et radio

Eleutheria

En attendant Godot

Fin de partie

Tous ceux qui tombent

La Dernière bande, *suivi de* Cendres

Oh les beaux jours, *suivi de* Pas moi

Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe,
Acte sans paroles I, Acte sans paroles II, Film, Souffle)

Pas, *suivi de* Quatre esquisses (Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II,
Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)

Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu
d'Ohio, Quoi où)

Quad et autres pièces pour la télévision (Trio du Fantôme, ... que nuages...,
Nacht und Träume), *suivi de* L'épuisé *par* Gilles Deleuze

OUVRAGES DE GILLES DELEUZE

Aux Éditions de Minuit

PRÉSENTATION DE SACHER-MASOCH, 1967 (« Reprise », n° 15)

SPINOZA ET LE PROBLÈME DE L'EXPRESSION, 1968

LOGIQUE DU SENS, 1969

L'ANTI-CEDIPE (avec Félix Guattari), 1972

KAFKA - Pour une littérature mineure (avec Félix Guattari), 1975

RHIZOME (avec Félix Guattari), 1976 (repris dans *Mille plateaux*)

SUPERPOSITIONS (avec Carmelo Bene), 1979

MILLE PLATEAUX (avec Félix Guattari), 1980

SPINOZA - PHILOSOPHIE PRATIQUE, 1981 (« Reprise », n° 4)

CINÉMA 1 - L'IMAGE-MOUVEMENT, 1983

CINÉMA 2 - L'IMAGE-TEMPS, 1985

FOUCAULT, 1986 (« Reprise », n° 7)

PÉRICLÈS ET VERDI. La philosophie de François Châtelet, 1988

LE PLI. Leibniz et le baroque, 1988

POURPARLERS, 1990 (« Reprise », n° 6)

QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE ? (avec Félix Guattari), 1991 (« Reprise », n° 13)

L'ÉPUISÉ (*in* Samuel Beckett, *Quad*), 1992

CRITIQUE ET CLINIQUE, 1993

L'ÎLE DÉSERTÉ. Textes et entretiens, 1953-1974 (édition préparée par David Lapoujade), 2002

DEUX RÉGIMES DE FOUS. Textes et entretiens, 1975-1995 (édition préparée par David Lapoujade), 2003

Aux P.U.F.

EMPIRISME ET SUBJECTIVITÉ, 1953

NIETZSCHE ET LA PHILOSOPHIE, 1962

LA PHILOSOPHIE CRITIQUE DE KANT, 1963

PROUST ET LES SIGNES, 1964 - éd. augmentée, 1970

NIETZSCHE, 1965

LE BERGSONISME, 1966

DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION, 1968

Aux Éditions Flammarion

DIALOGUES (en collaboration avec Claire Parnet), 1977

Aux Éditions du Seuil

FRANCIS BACON : LOGIQUE DE LA SENSATION, (1981), 2002

Cette édition électronique du livre *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L'Épuisé* par Gilles Deleuze de Samuel Beckett a été réalisée le 21 avril 2015 par les Éditions de Minuit à partir de l'édition papier du même ouvrage

(ISBN 9782707313898, n° d'édition 4829, n° d'imprimeur 121177, dépôt légal décembre 2009).

Le format ePub a été préparé par Isako.

www.isako.com

ISBN 9782707332509